STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

2

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; ŞTEFAN BALŞ; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — secretar ştiinţific de redacţie; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; MARIUS TEODORESCU; VASILE TOMESCU; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂŞIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue Studii şi cercetări de istoria artei, Seria teatru — muzică — cinematografie paraît 2 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 8; F F 39; D M 32.
Toute commande à l'étranger sera adressée à CARTIMEX, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Preţul unui abonament este de 38 lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.
Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se fac prin CARTIMEX, Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, Republica Socialistă România.
Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: Calea Victoriei 11, Bucureşti.

PII 0509

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU – MUZICĂ – CINEMATOGRAFIE

Tom. 15 1968 nr. 2

SUMAR

STUDII

OLGA FLEGONT, Tudor Vianu — estetician al teatrului 93
ROBERT WEIMANN, Shakespeare pe scena contemporană 101
SIMION ALTERESCU, Al. Davila, mentor al teatrului modern român 107
EMILIA COMIŞEL, Elemente comune în folclorul muzical al popoarelor sud-est europene. Structura arhitectonică a cîntecului propriu-zis.. 117
MARIUS TEODORESCU, Relaţia filmului românesc cu celelalte arte 129

MATERIALE DOCUMENTARE

MARGARETA ANDREESCU, Turneele lui Zaharia Bârsan în Transilvania (1906—1913) 137
ANCA COSTA-FORU, Aristide Demetriade, Constanţa Demetriade 145

NOTE

GÜNTHER OTT, Henri Nouveau (1901—1959), muzician, pictor şi scriitor din Braşov 155
ION V. BOERIU, Date noi asupra turneelor teatrale Tardini la Braşov 156
EMILIA PAVEL, Măşti animale de Anul Nou în Podişul Moldovei 161
GEORGE FRANGA, Precizări cu privire la începutul Teatrului Naţional din Craiova 164
CRONICĂ 167

RECENZII

Teatrul modern II — După al doilea război mondial (Lucian Ştefănescu). 169
ION ŞERFEZI, *Metodica predării muzicii* I. Tănase 171
Cartea de film: «Biblioteca cinefilului» (Ion Cantacuzino, Ervin Voiculescu, B. T. Rîpeanu). 172
CĂRŢI – REVISTE 177
Index alfabetic 179

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 15, Nr. 2, P. 91–180, BUCUREŞTI, 1968

PJA 3917/2

TUDOR VIANU—ESTETICIAN AL TEATRULUI

de OLGA FLEGONT

El însuşi scria, reflectînd ca un *magister* al sistemelor de investigaţie şi construcţie logică: « o estetică integrală a teatrului implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului şi cu una a spectacolului ». Tudor Vianu nu a fost un estetician al teatrului, în înţelesul pe care modestia sa severă îl ceruse. Dar din paginile consacrate artei teatrale, dramei, actorului şi spectacolului, de la cronicile din tinereţe la acel tom sobru şi dens, *Arta actorului*, mic tratat de psihologie aplicată, de la studiile de dramaturgie la sistemul de analiză logică a artei ca structură şi proces din *Estetica* se adună şi se reconstituie o viziune filozofică şi estetică a teatrului în care apare organizarea interioară a creaţiei, apar componentele ei statice şi dinamice; am spune, cu un barbarism, o *Theateranschauung* care include moduri variate de acces către tensiunile interne ale fenomenului teatral.

A fost un mare teoretician al artei teatrale, un cercetător al *naturii* actului de creaţie în teatru. Numai în aparenţă contribuţia lui Tudor Vianu poate fi mai mult şi mai exact definită şi încadrată ca o ştiinţă a artei teatrale, decît ca o filozofie sau o estetică a teatrului. Este adevărat, el a văzut întotdeauna teatrul prin prisma fenomenului psihologic, sub specia *naturii psihologice* a fenomenului de artă teatrală. Să ajungem însă, fără contrarietăţi superflue, a accepta că psihologia nu este pentru arta teatrală un element heteronom, nici o zonă conexă, nici chiar *genus proximum*. În teatru, opera de artă nu e *un lucru*, material sau imaterial, marmură sau undă sonoră, ci *o trăire*; o trăire de factură particulară, dar, oricum, o trăire, însăşi trăirea, *Erlebnis*. Omul, în unitatea sa psihică, conţine « an sich », potenţial, cauzalitatea şi finalitatea creaţiei teatrale. Aşa încît, plasată pe un fundal istoric, orientată şi dominată de teoria valorilor, psihologia devine modul propriu, imanent, al cercetării artei teatrale; pe o arie mai concentrată şi delimitată: al cercetării procesului de creaţie în teatru. Mai mult încă, este « condiţionala » imersiunii în zonele pelagice ale fenomenului teatral. Ştiinţa psihologiei şi această *Theaterwissenschaft* a secolului al XX-lea rămîn, de la sine înţeles, sfere distincte, autonome, dar în unghiul de cuprindere al cercetării estetice se suprapun; proiecţiile lor se înscriu sub acelaşi contur, în acelaşi disc de umbră.

Meditaţia asupra fenomenului teatral s-a sprijinit încă din antichitate pe psihologie şi tot de atunci, cu Platon şi Lucian din Samosata, a luat o formă antinomică prin plasarea actului teatral într-un plan raţional sau iraţional şi definirea lui ca act normal sau anormal, natural sau nenatural. « Vechea prejudecată iraţionalistă, care nu putea recunoaşte intervenţiei raţiunii decît un rol secundar şi periferic . . . trebuie însă întrecută. Creaţia artistică este un proces complex şi înlăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneităţii iraţionale şi acte ale mediaţiunii raţionale »[1] ; este principala *pars*

[1] TUDOR VIANU, *Estetica*, Bucureşti, 1939, p. 358.

destruens a esteticii lui Tudor Vianu, și în același timp sinteza logică al cărei ecou se întoarce și amplifică, prin interferență, axioma filozofică a sistemului său: « funcțiunea artistică în om este pentru noi un *fenomen natural* »[2]. Sunetul fundamental al acestei viziuni armonice a artei este *firescul* — cheia de boltă a construcției filozofice, constanta estetică; elementele constructive sînt pur raționale, arhitectura ordonată de teoria valorii, principiul activ: ideea de perfecțiune. Sensibilitatea nu e absentă. Extrem de vie, se apără însă de excesul care zdruncină, alienează și distruge, rezistă prin echilibru și măsură. Criteriul axiologic are și o funcție clasicizantă. Mi se pare că îl regăsesc pe Schiller, cel cu sufletul devorat de « mii de simțiri sălbatice », visînd o Grecie antică în care se plimbă Grațiile și pantere îmblînzite, într-o nouă ipostază, a altui timp; și, cum spunea Novalis despre Schiller, Vianu era un suflet întocmit de natură « con amore ». În centrul esteticii sale stă omul rațional, învingătorul, forța care ordonează lumea prin proiecția ordinii lăuntrice; iar această ordine lăuntrică nu este un dat, ci o victorie. Este punctul de fuziune al eticului cu esteticul, punctul de sprijin al gîndirii și vieții lui Tudor Vianu.

Succesivul, consecuentul, consunanța, convergența sînt coordonatele cercetării lui. Cu virtutea de a comunica și transmite, logică prin excelență, cercetarea înaintează netulburat, tinzînd către reconstituirea *totalității*, a *unității*, prin simetrii și juxtapuneri, prin proiecții ale contrariilor. Planurile în care se dezvoltă analiza elementelor componente ale fenomenului sînt supuse unor mișcări de translație și rotație, ca într-o cinetică euclidiană. Gîndirea lui Tudor Vianu nu a fost niciodată un soliloc, dar nici un dialog cu sine însuși, un dialog care ar fi presupus îndoiala, ipoteticul, negarea, *mutația* ideilor; ar putea fi așezată într-un muzeu al influențelor, într-un dialog cu filozofii, un dialog al *metamorfozei* ideilor: a filozofa nu înseamnă însă nimic altceva decît tocmai « a te apropia de acest dialog infinit, a asculta, a gîndi, a vorbi, a nota, a ști că după noi el va continua pe un registru și mai înalt, dar fără ca vreunul din momentele lui să se ridice mai presus de acest tot unic care este curba lui indivizibilă, și suplă, și lentă, adică durata lui », cum spunea Thibaudet. La Tudor Vianu orizontul cercetării estetice este larg și static, un *tot* ale cărui elemente sînt prinse între ele, existînd *odată*, complementare unele altora, un organism de forme și structuri surprinse în repaus. Viziunea filozofică nu este totuși decît parțial și — mai mult — temporar fenomenologică. Izolat de coordonatele spațiu și timp, smuls din *procesul istoric* al devenirii sale, fenomenul de artă rămîne conectat într-o *serie: procesul* propriei sale constituiri. Origini, faze succesive, structuri și forme trec prin lentile care le fixează imaginea, sînt contemplate, « cumpănite ».

Sub imperiul raționalismului, cercetarea distinge, clarifică, ordonează și, inerent poate, în atitudinea filozofului persistă ironia. O ironie calmă, dar permanentă, difuză, sclipind peste tot. Nu este ironia negării absolute, ironia lui Friederich von Schlegel, a singurătății și a refugierii în sine, ironia eului « pentru care sînt rupte toate legăturile și care nu poate trăi decît în fericirea supremă ce o dă plăcerea de a se contempla și gusta pe sine însuși »[3]. Dimpotrivă, este un mod al serenității contemplative, un mod de comuniune cu alții în a descoperi golul și exhibiția sub faldul patetic al *hybris*-ului. La teatru, în *Hamlet*, « sub atîta suflare de patimi excesive și crime, pînza zugrăvită care închipuia pereții se înfiora de sus pînă jos, scîndurile șubrede trosneau de prăvălirea trupurilor, după cum, sub gestul iritat al prințului adolescent, ușa trîntită mișca edificiul cu amenințări de prăbușire. Ca într-o viziune halucinantă, castelul de la Elsinore se clătina cu amplitudini mari »[4]. O ironie cu sensul primar elin, îndreptată împotriva simulanților, în artă, în filozofie, în cultură.

Era de altfel o vreme a criticaștrilor și a filozofanților, un timp al mimilor care exhibau o *daimonia* învățată pe de rost. Într-o atmosferă de fals paroxism intelectual, Tudor Vianu, « acest critic, provenit dintr-un raționalist, era un *grec*, un învățat al Greciei mari, care transmitea existențialiștilor frenetici ordinea aristotelică de gîndire »[5]. Și mai era

[2] *Ibidem*, p. 284 (subl. ns).

[3] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. D. D. Roșca, vol. I, București, 1966, p. 71—72.

[4] Tudor Vianu, *Hamlet*, în *Luceafărul*, București, 1920, an. I, nr. 1. p. 17—18.

[5] Vladimir Streinu, *Un erudit al impresiei artistice*, în *Contemporanul*, 5 iunie, 1964.

lumea teatrului, cu reacţia echivocă pe care o provoacă, şi atmosfera ei ambiguă, de atracţie şi îndepărtare, ale cărei cauze sînt unele profunde, statornice, şi altele « trecătoare, menite să dispară într-un regim dominat de raţiune » [6]. O atmosferă nu numai insolită, dar bîntuită de prejudecăţile şi maniile ei, persecutată de mici zei şi zeităţi abstracte — identificare, despersonalizare, dedublare, automatism şi conştienţă, ritm organic, subconştient, inconştient şi supraconştient — homunculi aduşi din sferele filozofiei şi ale ştiinţei de neofiţi şi diletanţi. Lîngă marea tradiţie clasică, românească şi străină, a teoriei teatrului, se înşiră astfel — de la poemul în proză la eseul cvasifilozofic, de la memorialistică la document brut — sumedenia scrierilor de valoare relativă, care aparţin curentului minor al ideilor moştenite şi nu obţinute prin inducţii din procesul creaţiei, izvoare pentru reconstituirea unei ambianţe, a unui fundal psihologic. Platitudine şi conformism, obsesia unei nobile, transcendente obîrşii; rareori, ca o mărturisire, reacţia sinceră, spontană, a actorului depăşit în efortul de a pătrunde şi desluşi natura artei sale: « Iată, e tîrziu, n-am înaintat de loc, totul e confuz şi ceţos, ca totdeauna. Am scris prea mult, sînt obosit, şi nu îndrăznesc nici măcar să mă recitesc » [7].

În acest climat au apărut *Arta actorului* (1932) [8] şi ediţiile *Esteticii*. Nimic nu este respins, nu este exclus, ci explicat şi — asimilat — pus în raporturi de dominanţă şi subordonare, într-un sistem de dozaj şi de redistribuţii, de gradaţii valorice. Toate contrariile se organizează pe o linie mediană care le strînge şi îşi continuă traseul împinsă de substanţa lor: acele « mediaţiuni ale raţiunii » care intervin în fazele creaţiei sînt principiul motrice al artei, ca şi al cunoaşterii ei. În mediul teatral s-a întreţinut şi s-a cultivat mult timp — uneori fanatic şi absurd — iluzia cunoaşterii spontane sau a cunoaşterii de la sine implicite, intrinseci creaţiei de artă, actului trăit. Dar o trăire autentică nu este niciodată un experiment, acel *experimentum crucis* presupus, jinduit, care nu aparţine creaţiei, ci cercetării ei. Iar cele două lumi, aceea a teatrului şi cealaltă, a cercetătorilor ei, stăruiau să nu se cunoască, neclintite, apropiindu-se cu greu una de alta. Oamenii de ştiinţă au un limbaj încărcat de formule, ideale mijloace de comunicare, fireşti pentru ei, dar care rămîn străine de cei ce nu le folosesc în mod curent. Ceilalţi, avînd alte griji, renunţă să le adîncească sensul ascuns şi înclină să nu le mai acorde importanţă. Stăruia neînţelegerea, confuzia şi eroarea. Nu era cîtuşi de puţin vorba de o predispoziţie mistică, ci cîteodată de afişarea unei *morbosità* mai mult decît a unei *morbidezza*, şi mai adeseori de un agnosticism voluntar şi agresiv chiar, de ignoranţă şi empirism naiv. Vechea opoziţie între o *praxis* telurică şi teoriile estetice bazate pe o *Weltanschauung*.

Structura şi natura artei teatrale sînt aduse de Tudor Vianu în cîmpul cercetării ştiinţifice. Cercetarea se desfăşoară deductiv, analitic, disociativ, pe faze succesive şi elemente componente, ca totdeauna: « vom izola din unitatea vie a unui om o seamă de facultăţi, stări şi funcţiuni sufleteşti, a căror prezenţă şi al căror exerciţiu nu este continuu » [9]. Schema elementelor şi fazelor procesului creator în artă — intuitivitate, adîncime psihică, fantasie creatoare, putere expresivă, şi inspiraţie, invenţie, execuţie — trasează relaţiile dintre unităţile componente şi succesive ale structurii şi creaţiei artistice, fără a « îngheţa » fenomenul [10]. Unităţi componente şi succesive sînt izolate exclusiv în cuprinsul cercetării logice şi corecţiile aduse în permanenţă subliniază întrepătrunderile şi solicitările reciproce, distincţia de planuri între logica fenomenului şi realitatea lui. Chiar conexiunile între elemente, modalităţile de acţiune şi interacţiune deduse n-au în ele nimic necesar, implicînd excepţia, relativul.

Funcţiunea artistică rămîne *un fenomen natural*, dar în studiu intervin treptat selecţii şi delimitări care restrîng aria de existenţă şi manifestare a actului de creaţie: « artistul

[6] Tudor Vianu, *Arta actorului*, Bucureşti, (1932), p. 86.

[7] Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, 1954, p. 17.

[8] Capitolele din *Arta actorului* sînt lecţii, « substanţa » cursului ţinut la Academia de studii teatrale a Teatrului Naţional, în iarna anului 1932. Lecţii apărute apoi în *Vremea*.

[9] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 279.

[10] Se recunosc în aceste clasificaţii influenţele şcolii germane sau de extracţie germană a « esteticii psihologice », de la E. Utitz, W. Wundt, W. Dilthey, la Th. Ribot şi R. Müller-Freienfels, cu a sa *Psychologie der Kunst*. Cercetările aveau loc într-o sferă logică şi nu experimentală. Este psihologia clasică a bunului-simţ, de sorginte pozitivistă, şi încă nu o psihologie ştiinţifică în înţelesul contemporan al cuvîntului.

este o excepţie, nu numai faţă de masa generală a oamenilor, dar şi faţă de sine însuşi » prin « intermitenţa structurii artistice », aceasta realizîndu-se în ceasuri de graţie, intervale scurte, intense, explozive [11]. Moment de vîrf, moment excepţional, creaţia concentrează şi acţionează latenţe psihice. O stare amorfă a spiritului înseamnă vegetare inertă, reducere la biologic. În schimb, orice *structură* psihică « tinde să se realizeze cu aceeaşi necesitate cu care un corp greu în cădere tinde către centrul pămîntului ». Impulsul iniţial ţine de un « mecanism derivativ », o deviere a preaplinului sau o suplinire a insuficientului. Sînt reflexele psihanalizei, dar tot atît ale unor realităţi trăite: « Fiecare din noi este mai puţin decît ar putea fi. Fiinţa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualităţi, alte cîteva fiinţe care s-ar fi putut realiza. Creaţia artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dîndu-le iluzia unei existenţe concrete » [12]. Şi mai cu seamă în cazul creaţiei dramatice compensaţiile sînt imense, materializate în actul scenic, în procesul de metamorfozare a actorului, acolo unde distincţia între « trăirile reale şi ale fanteziei, trăirile *proprii* şi *simpatetice* » — după clasificaţia lui Müller-Freienfels — nu mai e posibilă.

Perspectiva e fascinantă, pentru cel care acceptă experienţa, ca şi pentru observator: «... un sentiment de sine mai nou şi mai puternic ventilează monotonia atmosferei obişnuite a vieţii » [13]; e revelaţia inconştientă, către noi înşine, a unor disponibilităţi, iluzorii probabil. Tudor Vianu a explorat fenomenul din multiple unghiuri, epuizînd în cercetare linia clasică, istorică, introducînd tradiţia mai nouă, modernă, a investigaţiei psihologice. Era, concomitent, o întoarcere în timp către izvoarele clasice ale secolului al XVIII-lea, intens şi aproape exclusiv solicitate pînă atunci, R. de Sainte-Albine şi Fr. Riccoboni, Diderot şi Lessing, şi o anticipare pentru o teorie psihologică a teatrului, în spiritul « esteticii psihologice », cum numeşte Morpurgo-Tagliabue şcoala germană. « Este puţin lucru un om şi chiar un om mare — spunea Anatole France — atunci cînd este lăsat singur »; dar nu urmărim acum plasarea contribuţiilor lui Tudor Vianu într-un lanţ al tradiţiei, şi cu atît mai puţin schiţarea influenţelor, asimilate şi transfigurate în noi formule estetice. Sînt de menţionat, totuşi, izvoarele principale care au stat la baza elaborării *Artei actorului*, acel *corpus* excelent al lui L. Kjerbüll-Petersen, *Die Schauspielkunst* (1925), şi în special tratatele lui C. Hagemann, *Der Mime. Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers* (1919) şi *Die Kunst der Bühne* (1922).

Drumul către *natura* artei actorului trece prin determinări de ordin logic, psihologic, sociologic; în obiectivul cercetării este prins şi examinat cu luciditate actorul, omul care « nu este desmoştenit, ci liber; nu este oropsit, ci străin; el, care nu luptă pentru schimbarea ordinii, ci în adîncul sufletului lui pur şi simplu nu o recunoaşte » [14]. Vianu voia reintegrarea actorului în societate, într-o « cetate a soarelui », cum o visase Campanella. Dar răzbunarea pe care codul germanic medieval *Schwabenspiegel* o îngăduia unui actor, biciuirea umbrei aceluia care îi făcuse rău, era răzbunarea unei umbre, simbolul inexistenţei sociale a celui ce putea întruchipa o multitudine de existenţe imaginare. Societatea a continuat să-i acorde o atenţie făcută din admiraţie şi dispreţ. « Actorul este fiinţa care prin însuşirea unei mari mobilităţi, capabilă să-şi asume chipuri de manifestare şi reflexe inedite faţă de felul său obişnuit de-a fi, realizează peregrinarea în cele mai variate forme de individualitate » [15]; în psihologia contemporană această definiţie se traduce, mai sec şi mai exact, prin labilitate neurovegetativă provocată şi integrare a reacţiilor spontane în mimica intenţională.

« Actorul joacă încadrat »; încadrat în coordonatele de spaţiu şi de timp ale dramei şi ale scenei, încadrat de obiecte şi de procese, încadrat — în acest început de secol al XX-lea — în conceptul « *teatrului integral* », al *teatrului total*, a cărui tradiţie porneşte din Meiningen şi se cristalizează într-o *sinteză* a modalităţilor teatrale, în conceptul numit de esteticianul german C. Hagemann: *Bühnenkunst — arta scenică*, presimţit ca generator a ceva mult mai grav şi mai amplu, mai profund uman decît tot ce fusese teatrul pînă atunci.

[11] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 287.
[12] *Ibidem*, p. 365, 368.
[13] Tudor Vianu, *Arta actorului*, p. 88.
[14] Julius Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Leipzig, 1928, p. 88.
[15] Tudor Vianu, *Arta actorului*, p. 90—91.

Şi principiul constă în acordarea tuturor factorilor pentru realizarea « unităţii vii şi organice » a reprezentaţiei, în care actorul, el însuşi, este *natură organică vie*, în acţiune. Toate drumurile au dus aci, şi vor rămîne lung timp aci, oprite, pînă cînd cu teatrul epic şi cu teatrul absurdului se vor roti către alt punct al spiralei şi vor urca spre alte zone ale fiinţei umane, unde vor întîrzia şi vor fi iarăşi lăsate în urmă. Acum însă, trebuia creată — printr-o desfăşurare lentă şi deplină — « impresia evoluţiei organice a unui caracter » [16], spectacolul de teatru trebuia să devină un organism viu, în care evoluează organisme vii: « punctul de vedere biologic ne-a intrat în carne şi în sînge » [17].

În această perspectivă a teatrului ca formă de existenţă, indiferent de finalitate, concepţie şi mod de tratare, indiferent de formaţia cercetătorilor lui, actorul rămîne în centrul fenomenului, deţinător al acelei forţe vitale care animă spectacolul: « ...sunt artişti la care precumpăneşte originarul, alţii la care domină cultura; artişti mişcaţi de demonia unor puteri necultivate şi alţii lustruiţi de şcoală, de studii şi de exemple » [18]; dar *natura organică* este aceeaşi şi cunoaşterea legilor ei de acţiune va dezlega, poate, din inefabil, creaţia.

Apăreau în acei ani, concomitent, rezultate identice ca valoare, analoge ca conţinut, purtînd semnele distinctive ale modului logic sau experimental în care era abordat şi analizat fenomenul teatral: rezultatele cercetărilor unor teoreticieni sau practicieni. Este revelatoare în acest sens întîlnirea — neştiută, cu siguranţă — dintre Stanislavski şi Vianu. Intervenţia în creaţie a *naturii organice*, acel dat, de nestăpînit şi de nestrunit, asigură — foarte simplu şi sumar spus — emoţia care vivifică şi « transformă în prezent trecutul şi viitorul, elementele epice ale dramei ». Actorul este însă un ucenic-vrăjitor care a uitat descîntecul de început. « Tendinţa de a varia forma relativ stabilă a individualităţii noastre, pentru a intra în forme noi şi trecătoare »[19], întîmpină în forul interior rezistenţe exacerbate pînă la totala inhibiţie. Este nevoie de o eliberare a naturii organice; dacă *tehnica* acestei eliberări a fost indicată de Stanislavski, *logica* ei este descifrată de Tudor Vianu.

Punerea în ecuaţie filozofică a « atragerii naturii organice în creaţie » se exprimă prin « intuiţiile fantasiei creatoare » care cuprind « totaluri simultane de imagini întrepătrunse », nu « serii de imagini, ci întreguri organice ». « Polipierul de imagini » al lui Taine se transformă într-un torent ale cărui molecule de apă sînt comprimate cu o forţă uriaşă într-o durată de o clipă. Acestea sînt « combinaţiile fantasiei creatoare... totalurile concrescente de imagini, călite în focul unei emoţii centrale »[20], noua formulă pentru participarea integrală a naturii organice în creaţie. Pe o schemă a lui Wundt, Vianu a continuat să dezvolte vechea observaţie a lui Dilthey: « Amintirea este în acelaşi timp metamorfoză »[21]. A ajuns astfel la *asociaţiile simultane* de imagini, care apar în momentele de tensiune afectivă şi intelectuală; grefate pe o structură psihică adecuată, ele se transformă în impulsul creator care declanşează subconştient atragerea naturii organice în creaţie. Această deducţie logică se reflectă în planul teoriei clasice a teatrului ca o nouă fuzionare a principiilor de simultaneitate şi succesiune intuite de Lessing în *Hamburgische Dramaturgie* şi puse într-o relaţie antinomică. Antinomia este absorbită în primul ei termen prin formula *asociaţii « simultane »*. Iar aceste asociaţii simultane, regăsite în creaţia de artă ca şi în viaţa de toate zilele, sînt un acord adăugat permanentului laitmotiv al esteticii lui Vianu: fantasia creatoare, « facultatea care a fost mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică, nu este decît continuarea unor facultăţi şi forme imanente mecanismului psihologic comun ... nu reprezintă decît intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor »[22]. Ca şi pentru Stanislavski, izvorul a fost acelaşi: era o epocă dominată de concepţia evoluţionistă a vieţii, absorbită din mediul darvinismului. Numai că un estetician a pătruns pe alte căi în structura fenomenului şi a generalizat într-un plan abstract ceea ce a observat; iar « ... cunoştinţa noastră despre lucruri » a

[16] *Ibidem*, p. 69—70, 79.

[17] MAX DESSOIR, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, p. 346.

[18] TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 332.

[19] TUDOR VIANU, *Arta actorului*, p. 45—46, 87.

[20] TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 303—304.

[21] W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Göttingen, 1957, p. 201.

[22] TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 304—305.

devenit « mai puternică decît imaginile lor, de vreme ce deosebirile între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor sub același înțeles »[23]. Astfel, *logica*, și nu *tehnica*, eliberării naturii organice a fost extrasă din actul viu al creației teatrale prin cercetarea unui filozof.

Meditația asupra spectacolului de teatru, « reducerea la concret » a teoriilor estetice, n-a fost pentru Vianu un « violon d'Ingres », ci o posibilitate, o rezervă, o stare de expectativă. Eșuează uneori într-o atitudine academică obligată; sînt cronici în care spiritul măsurii era obligat să intre în tiparele măsurii. Dar și atunci, ca și în tinerețe, în anii 1919—1920, viziunea spectacolului este *globală*. Filozof al culturii, deprins să cuprindă spații vaste, peisaje spirituale cu orizonturi depărtate, unități structurale în întregul lor, Vianu vede spectacolul de teatru ca un *tot* și reacționează intens la reverberația spirituală a universului scenic. Teatrul nu e « o simplă copie spațială a textului »[24], ci prelungirea și transformarea dramei într-o existență vie. În spectacol se realizează « sfera spirituală » a dramei[25], creată de tensiunile interioare dintre factorii care o compun, și în această modalitate estetică — *de integrare* — există teatrul pentru Vianu. Viziunea de esență nobilă a gînditorului depășește condiția reacției intelectuale extraestetice a acelor « Ideensucher » — « căutători de idei », care sînt « autorii comentariilor voluminoase dincolo sau în marginea operelor... »[26]. Este perceperea integrală, estetică, a artei printr-un act simultan în care se topesc contemplarea unei aparențe și revelația sensului ei, « actul aceleiași intuiții sensibile ».

Consecințele sînt firești: reflecții despre substanța estetică a tragediei clasice și dramei moderne conduc la modalitățile concrete ale reprezentației teatrale: pentru tragedia clasică franceză o coloană, o draperie « dată puțin la o parte asupra unei zări îndepărtate în care se leagănă un palmier », pentru tragedia antică « cerul de noapte al reprezentației », umbrele eroilor pe fundale albe. Decorul nu e stilizat, nici convențional; părăsește scena, eliberînd-o pentru vibrația de mari clopote de fier a tragicului. Imaginea consună cu lumea abstractă a tragediei: « ... concepțiunea antică a dramei, în care umbrele omenești imitau pulsația unei logice inflexibile, invita la contemplarea spectacolului vieții, transparent de sensuri superioare ». Cu drama modernă, brusc, ambianța se schimbă: « viața noastră se amestecă printre lucruri ». Pe scenă sînt anotimpurile, ploaia și dimineața, sînt *odaia* și *lucrurile*, și « vaste mitologii se urzesc astfel în jurul nostru... »[27]. În drama secolului al XIX-lea au apărut « determinări ținînd de timp și de loc, epocalul și materialul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepția de viață »[28]; planul unic, golit de culoare și materialitate al fundalelor cenușii trebuie înlocuit de « realitatea convergentă » a *lucrurilor*, pentru că « în mijlocul lucrurilor, cu gesturi ce întîrzie printre podoabe sterile, tînjitori în somnolența lor, oamenii dramei ne apar altfel. Acțiunea lor neapărat schematică se îmbogățește dintr-o dată. La sunetul dominant, miriade de impresiuni mici vin de se organizează în jurul său, o sprijină, o întăresc, îi dau o complexitate vie, îi creează un fel de perspectivă acustică »[29]. Pentru Vianu vibra mai mult culoarea decît sunetul. Muzica, vocea omenească, cuvîntul spus, « verbul », zgomotul pașilor, — și tăcerea erau șterse de lumină, absorbite în *atmosfera* care devine materie sensibilă.

Receptarea spectacolului teatral și meditația asupra lui au loc în sfera filozofiei culturii. « Vastă și indefinită este substanța de viață din care se distilează o operă de artă, oricît de mărginite ar fi proporțiile ei. Întocmai cum sucul unei fructe sau parfumul unei flori presupune întreaga existență minerală și organică a pămîntului... »[30]; în cubul de aer al scenei Vianu a descoperit un spațiu nou, imaginar, « *mediul uman al scenei* », în care viața pătrunde și se concentrează într-o formă nouă, așa cum unda de lumină își schimbă traiectoria și intensitatea cînd trece dintr-un mediu într-altul nou, cu altă densitate, de altă natură. Esteticianul poate parcurge acest drum frînt al luminii și într-un sens, și într-altul.

[23] *Ibidem*, p. 290.
[24] TUDOR VIANU, *Arta actorului*, p. 83.
[25] MAX DESSOIR, *op. cit.*, p. 345.
[26] TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 387.
[27] TUDOR VIANU, *loc. cit.*, p. 17.
[28] TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 178.
[29] TUDOR VIANU, *loc. cit.*, p. 18.
[30] TUDOR VIANU, *Estetica*, p. 327.

În sistemul monolit al esteticii lui Tudor Vianu arta a fost un ţărm de mare cu ape retrase de reflux. Scoase de sub ritmul mareelor, imobilizate pentru a fi cunoscute, nisipul, cristalele de sare, algele, scoicile nu vor rămîne în acelaşi loc, nu vor mai fi aceleaşi, şi alţi ochi le vor vedea în alte dăţi, în infinite forme, structuri şi procese; dar pînă la mutaţia biologică sau minerală vor avea totdeauna aceeaşi *natură*. Răstimpul de repaus, scurta pauză, imaginara pauză a ajuns. Iar dincolo de fenomene, adevărul va continua să se realizeze, nu ca ţintă a unui proces de cercetare suspendat, stagnat, ci « întreţesut cu însuşi acest proces, cu viaţa istorică a spiritului omenesc care caută necontenit » [31].

[31] TUDOR VIANU, *Studii de filosofie şi estetică*, Bucureşti, 1939, p. 139.

SHAKESPEARE PE SCENA CONTEMPORANĂ

de ROBERT WEIMANN

Critica pieselor clasice reprezentate pe scena contemporană se practică din atît de multe și uneori cu totul contradictorii unghiuri și este adesea atît de încărcată de detalii descriptive, încît pentru început se pare că ar merita să lămurim cîteva probleme mai generale de metodă. În ultimele două decenii critica marxistă, ca și cea formalistă, au pledat atît de energic pentru obiective și etaloane de evaluare, încît discuția asupra criteriilor de apreciere a pieselor clasice în teatrul contemporan poate părea o bagatelă anacronică. Totuși, critica teatrală nu este de obicei împovărată de considerații de valoare sau de metodă; este scrisă atît de spontan sau în fuga condeiului, încît ar părea aproape o ingratitudine să căutăm în ea ceva mai mult decît o dare de seamă nepărtinitoare asupra impresiilor primite în seara spectacolului. Dar dacă piesa reprezentată este de Shakespeare, aceasta poate nu mai e de ajuns (și numelui lui Shakespeare îi poate fi tot atît de bine substituit cel al lui Calderon, Molière, Racine, Goethe sau Ibsen). Desigur, e dificil să generalizăm în ceea ce privește critica montării moderne a clasicilor; lăsînd la o parte prezumțiile ideologice contradictorii ale criticii liberale, de pildă, și ale criticii marxiste, modul de abordare a spectacolului de către criticul de teatru profesionist este uneori cu totul diferit de acela al cercetătorului. Cel dintîi, de exemplu, este poate mai apt de a fi impresionat de originalitatea sau de stilul unic al unei montări. În materie de teatru există destul loc pentru *temperament*, dar originalitatea — fie a directorului de scenă, fie a criticului — poate constitui o bază nesigură pentru evaluarea performanței lor. Este adevărat, nimeni nu vrea să vadă o repunere în scenă mediocră după formule ce au fost odată faimoase, și teatrul (sau critica) fără revelații este de neconceput. Natura și obiectul unor asemenea revelații sînt totuși un subiect legitim și, putem afirma, urgent de dezbătut.

Pe de altă parte, există critica teatrală practicată de erudit, și primul lucru care trebuie spus despre aceasta este că ea absoarbe numai o mică fracțiune a forțelor lui, de obicei aproape complet epuizate de cercetarea literară și istorică sau de abordarea pieselor « clasice » ca *poeme* dramatice. Cu toate că se cunosc excepții strălucite și cu toate că — de exemplu — *Shakespeare Survey*, ca și *Shakespeare Quarterly*, au încercat cu oarecare succes să înglobeze ambele aspecte, cel teatral și cel academic, golul rămas încă între ele este surprinzător de larg. Acesta pare să fie cazul în special pentru Anglia și Statele Unite: dacă un specialist eminent scrie despre montarea contemporană a pieselor lui Shakespeare, punctul său de vedere este total diferit de acela al unui critic profesionist sau, în ce privește acest subiect, de acela al regizorului. În mod instinctiv (și este greu să nu simpatizăm cu el), cercetătorul se simte chemat să apere textul lui Shakespeare împotriva alterării « scenariului », a transpunerii scenelor și a efectelor teatrale supraelaborate. La argumentul regizorului, că Shakespeare trebuie « vitalizat » (Tyrone Guthrie) și că publicul modern « trebuie convins că Shakespeare este altceva decît un clasic mort, fără actualitate sau atracție

proprie » (Margaret Webster), răspunsul lui este acela al unui istoric sceptic: « nu folosește la nimic să pretindem că teatrul Renașterii nu este un teatru al Renașterii. Este adevărat, poate, că nu există un public pentru teatrul Renașterii, dar este greu de văzut cum se poate determina acest lucru dacă el nu este din cînd în cînd reprezentat »[1]. De aci survine un sistem de referințe total diferit: piesele lui Shakespeare sînt considerate « persuasive și vitale prin ele însele, conținînd propria lor modalitate interpretativă » (Alfred Harbage). Etaloanele de evaluare a spectacolului nu sînt în mod definitoriu originalitatea sau vitalitatea directorului de scenă, ci mai curînd textul shakespearean așa cum se află, « opera lui Shakespeare așa cum este ea » (Kenneth Muir). Textul propriu-zis este scos în relief în pofida lecturii lui subiective, piesa istorică în pofida interpretării ei moderne, și semnificația ei trecută în pofida adaptării ei prezente.

Această alternativă constituie desigur o simplificare prea netă, dar va folosi probabil pentru a sugera că în critica și regia teatrului modern există azi cel puțin două puncte de referință, situate la extreme: cel istoric (și de specialitate) și cel contemporan (sau pragmatic). În timp ce ultimul este interesat de *interpretarea* clasicilor, cel dintîi este preocupat de interpretarea *clasicilor*. Fiecare din ele reprezintă un sistem diferit de valori. Conceptului de autenticitate, de exemplu, îi pot fi imprimate două direcții total opuse; erudiții, deși nu doresc să vadă puneri în scenă arheologice, le-ar considera probabil autentice în măsura în care s-ar realiza tonalitatea și conținutul epocii dramaturgului: Hamletul lui Shakespeare va fi pentru ei un personaj istoric, iar mesajul piesei va fi un mesaj elizabethan, de vreme ce semnificația trecută are prioritate asupra sensului actual. Regizorul « interpretativ » (care poate fi cîteodată, ca G. Wilson Knight, un critic literar) are o concepție diferită despre autenticitate, care nu se referă în primul rînd la textul shakespearean, ci la sensibilitatea modernă pe care acesta este menit să o evoce. Din acest punct de vedere, o punere în scenă va fi « autentică » în măsura în care ar realiza tonalitatea și conținutul propriei noastre epoci: Hamlet va fi un simbol modern și mesajul piesei un mesaj contemporan, de vreme de sensul actual are prioritate asupra semnificației trecute. De aci rezultă « o recreare vitală » care îndreptățește pe regizor la « o dezvoltare, într-un mediu nou, printr-o idee centrală, a întregului din original... O astfel de înțelegere îi dă puteri depline să taie, să adapteze, ba chiar, în rare ocazii, să transpună, potrivit circumstanțelor; el trebuie să țină seama de scena lui, de compania lui, de publicul lui »[2].

Actualmente, cele două puncte de referință pot să nu fie diametral opuse, însă contradicția pe care o implică este o contradicție obiectivă. Indiferent de modul de abordare, problema rămîne aceea a textului clasic ajuns în mîna unor actori moderni; pe de o parte contextul și sensul atribuit de autor, pe de alta înțelegerea și interpretarea regizorului modern. Contradicția care decurge de aci trebuie rezolvată, și modul în care se va face aceasta determină natura punerii în scenă sub unul din cele mai importante aspecte ale ei[3]. Nu există scăpare de inevitabila tensiune creată între punctul de vedere istoric și cel modern, dar nici o soluție unilaterală nu este posibilă. Cel mai cultivat dintre regizori, avînd chiar o formație istorică, nu poate reconstitui în mod efectiv spectacolul de la *Globe* sau de pe scena populară spaniolă; el va trebui să țină seamă de condițiile teatrului modern, de publicul și actorii secolului al XX-lea și de relațiile lor sociale, cu totul diferite de acelea care în teatrele lui Shakespeare sau Calderon făceau parte integrantă din înțelesul reprezentației.

De vreme ce tot nu se pot pune în scenă și nici retrăi spectacolele întocmai ca pe timpul companiilor originale și al publicului lor, există tentația — în special pentru oamenii

[1] Alfred Harbage, *The Role of the Shakespearean Producer*, în *Shakespeare Jahrbuch*, 91 (1955), p. 171; a se vedea și Kenneth Muir, *Some Shakespearean Productions in England 1960—1961*, în *Shakespearovski Sbornik*, Moscova, 1961, p. 349—356.

[2] Gr. Wilson Knight, *Principles of Shakespearian Production*, Penguin Books, 1949, p. 35 și urm.

[3] Ar fi, cu siguranță, o suprasimplificare ca problema să fie considerată numai în termenii: semnificație trecută — valori actuale. Totdeauna a existat, și va exista, problema modului de a transla o imagine verbală într-o realitate vizuală. Trecerea de la literă la sunet, de la cuvînt la gest, de la text la spectacol implică interpretare — în teatrul elizabethan, întocmai ca pe scena modernă. În acest sens, spectacolul elizabethan trebuie să fi fost o interpretare. În consecință, regizorul contemporan al unei piese de Shakespeare are de înfruntat o problemă similară, numai că interpretarea *lui* trebuie să se acordeze cu starea de tensiune *adițională* dintre punctele de vedere elizabethan și contemporan.

de teatru — de a se dispensa cu totul de perspectiva istorică. De ce n-am considera pe Shakespeare ca pe un contemporan al nostru? De ce n-am trata astfel spectacolele încît variatele lor montări și personaje să apară ca imagini ale propriei noastre lumi, ca prietenii sau dușmanii noștri? Fără îndoială, avem o agreabilă tresărire recunoscînd pe « teddy boys » printre cei din neamul Montagu sau sesizînd în siluetele unor plebei romani pe revoluționarii proletari. Lumea teatrală este o lume cu concepții practice: dacă Hamlet poate fi văzut ca un tînăr furios, Brutus ca un existențialist, Macbeth ca un fascist și țara lui Lear ca un regat al absurdității, atunci, sigur, Shakespeare a căpătat din nou viață și spărtura dintre teatrul elizabethan și lumea modernă a fost în sfîrșit astupată.

Acest gen de argument este extrem de persuasiv, mai ales atunci cînd un artist ieșit din comun contribuie la a-i conferi o realitate vie. În ultimă instanță, însă, această soluție pune mai multe probleme decît rezolvă. Indiferent cît de consistentă sau de sensibilă va fi versiunea modernă, în prim plan rămîne totuși textul dramatic, ale cărui structuri verbale și poetice sînt condiționate de un sistem de referințe diferit. Nu este o chestiune de simplă pedanterie academică și nu pentru a-și afirma superioara erudiție poate dori cineva să vadă respectată ordinea istorică a lucrurilor, ci pentru că elementul istoric al spectacolului nu este ceva exterior; el a pătruns în însăși esența compoziției și sensului spectacolului. Acest element istoric impregnează fiecare parte și întregul și tot ceea ce ține de raporturile lor. Efectul maxim al spectacolului depinde astăzi de o conștiință a originilor lui trecute; suprema lui integrare ca operă de artă nu poate fi niciodată realizată *împotriva* « formei și apăsării » epocii (*his form and pressure)* care l-a generat și l-a plămădit.

De vreme ce este tot atît de imposibil a-l reprezenta pe Shakespeare fără o interpretare ca și a avea o interpretare fără Shakespeare, nu poate exista nici o punere în scenă autentic elizabethană (și aceea conținea deja o interpretare a textului), și nici una care să ne facă să credem că *Hamlet* este o piesă modernă. Astăzi *orice* montare a lui Shakespeare trebuie să ajungă la un compromis cu tensiunea creată între valorile istorice și valorificările moderne. Dar această contradicție nu duce în mod inevitabil la o frustrare și se poate spune că ea constituie chiar un element important pentru punerea în scenă. Văzută din unghiul dramei ca operă de artă, această contradicție include un inevitabil conflict între variatele funcții ale dramei și anume conflictul dintre aspectele expresive și cele afective, dintre semnificația pe care Shakespeare *a exprimat-o* prin intrigă și caractere și șocul prin care aceasta modifică *afectul* spectatorului contemporan. (Expresia și reprezentarea onoarei, castității și stării sociale, de pildă, impresionează un public modern altfel decît pe cel elizabethan.) Totuși, aceste două aspecte trebuie să fie reintegrate, dacă vrem să umplem fisura dintre trecuta geneză a dramei și receptarea actuală a acesteia. Dintr-un punct de vedere abstract, este o sarcină esențială a interpretării teatrale: conținutul exprimat trebuie să-și găsească echivalentul afectiv, și aceasta include, la un nivel diferit, corelația corespunzătoare între *mimesis* și valorile morale ale spectacolului. A recrea *mimetica* și dimensiunile *expresive* este imposibil fără referire la lumea lui Shakespeare și la intențiile lui; a reevalua efectele lor *afective* și *morale* este imposibil fără referire la publicul nostru și la *realitate (Wirklichkeit)*. Astfel, în teatrul shakespearean contemporan, cele două lumi, cea modernă și cea elizabethană, se întrepătrund; o perspectivă modernă se înfruntă cu o viziune renascentistă și ignorarea ciocnirii dintre aceste două puncte de vedere diferite nu folosește la nimic. Dimpotrivă, tensiunea dintre viziunea elizabethană și perspectiva noastră trebuie înțeleasă, pentru a fi transformată într-o sursă de energie.

Pentru directorul de scenă (și pentru criticul care îi judecă opera) întrebarea nu este *dacă trebuie sau nu* să accepte ambele lumi ca puncte de referință, ci mai curînd *cum* să le pună în relație în așa fel încît să obțină efectul maxim. Poate apărea provocator de superficial, însă, pentru a se rezolva contradicția, nu pot fi minimalizate elementele conflictuale cînd fiecare din ele este — în lumea lui diferită — atît de inevitabil și de necesar. Prin urmare, « efectul maxim » înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît: a realiza un spectacol pe cît de « elizabethan » cu putință, pe atît de modern în același timp; a fuziona tot atît de multă istorie cît și contemporaneitate într-o nouă unitate.

Pentru ca aceasta să însemne mai mult încă decît pur şi simplu adoptarea ambelor modalităţi, relaţiile dintre o viziune dramatică istorică şi perspectiva ei modernă vor trebui indicate cu o mai mare precizie. Pentru motive care sînt sau vor deveni evidente, textul original şi nu « sensibilitatea modernă » va trebui să fie punctul iniţial de referinţă[4]. A pune valorile morale înaintea *mimesis*-ului aminteşte metodele de propagandă şi nu arta; şi numai cînd înţelegem intenţiile şi modul de expresie al dramaturgului putem realiza efectul maxim al dramei. Dar numai prin punerea în contrast a acestor variate funcţiuni lucrurile devin mult prea abstracte şi nu pot defini în mod adecvat trăsăturile caracteristice ale relaţiilor dintre valorile clasice şi interpretarea lor modernă. Pentru a înţelege dialectica acestor relaţii este tot atît de indicat să amintim că ele nu sînt constituite exclusiv într-un sistem de opoziţii. Dimpotrivă, ar fi o gravă eroare să trecem cu vederea acele nenumărate puncte de contact şi de identitate, acelea în care, de exemplu, valorile renascentiste din opera lui Shakespeare pot fi considerate astăzi valabile. Această arie de identităţi, totuşi, nu este pur şi simplu dată; ea va fi lărgită dintr-un punct de vedere contemporan, care poate concepe propria ei direcţie socială ca istorică, în sensul că afirmă în acelaşi timp şi opoziţiile, şi verigile de contact între trecut şi viitor. În ultimă instanţă relaţia dintre valorile clasice şi interpretarea lor modernă conţine o poziţie de clasă de pe care atît schimbarea, cît şi continuitatea pot fi acceptate ca parte integrantă a unei evoluţii pline de semnificaţii în istorie. De aceea, în receptarea actuală a dramei renascentiste aria identităţilor va diferi în mod radical, de la o punere în scenă marxistă la una dirijată de premisele neoscolasticii lui Jacques Maritain. Acolo unde moştenirea Renaşterii nu este repudiată, se va crea implicit o sferă largă de contacte vii, în care elementul « istoric » poate fi privit ca parte constitutivă a unei configuraţii mai largi, în care reprezentarea contemporană a artei din trecut este o cale către un viitor plin de semnificaţii.

Nici aria identităţilor, care este totodată o arie a umanităţii şi derivă din condiţia antropologică a omului, nu este limitată la tradiţia Renaşterii. Pentru istorie sîntem cu toţii, marii dramaturgi din trecut sau regizorii şi criticii lor contemporani, personaje: propriile noastre puncte de referinţă sînt, ca şi ale predecesorilor noştri, producte ale istoriei. De aceea, valorile noastre prezente cresc din acelaşi proces istoric care este şi reflectat, şi accelerat de contribuţia lui Shakespeare sau Goethe, de pildă. Lucrul este şi mai evident în istoria literaturii, care poate fi scrisă numai prin referire la o schemă a valorilor, iar aceasta (printre altele) trebuie să fie extrasă din marile opere literare, inclusiv dramele lui Shakespeare şi Goethe. Măreţia lor a fost confirmată prin însăşi contribuţia pe care au avut-o în a ne oferi criterii de apreciere, şi de apreciere nu numai a pieselor moderne, ci şi a istoriei dramei luată ca un tot.

Pentru ca această arie de identităţi să poată fi acceptată ca atare, relaţia dintre viziunea lui Shakespeare şi perspectivele ei moderne nu poate fi descrisă doar ca o relaţie de conflict sau opoziţie. Diferenţa dintre lumea lui şi a noastră este îndeajuns de evidentă, dar nu exclude o anume concordanţă. După cum a remarcat Dr. Kettle, « cel mai bun mijloc de a accentua valoarea lui Shakespeare în lumea *noastră*, care se transformă, este de a-l privi în *lumea lui*, recunoscînd că amîndouă lumile, deşi foarte deosebite, constituie în acelaşi timp o unitate »[5]. Această unitate stă la baza întregii noastre veneraţii pentru Shakespeare: fără ea, influenţa operei sale nu s-ar exercita. Dar, totodată, această unitate nu înlătură o contradicţie care stă la baza tuturor interpretărilor noastre contradictorii. În termeni extrem de mult simplificaţi: unitatea creează necesitatea interpretării lui *Shakespeare* în viziunea noastră; contradicţia justifică necesitatea *interpretării* lui Shakespeare în viziunea noastră. Dar actualmente fiecare dintre ele este conţinută în cealaltă şi punerea în scenă în întregul ei poate reuşi numai dacă aceste două aspecte sînt inextricabil sudate

[4] Chiar dacă maxima lui Brecht ar fi adevărată (« putem să-l schimbăm pe Shakespeare, dacă sîntem în stare să-l schimbăm »), orice încercare de a schimba originalul înseamnă a crea altceva, diferit, în sensul că *The Three-Penny Opera* este diferită de *The Beggar's Opera*. Piesa care rezultă nu este mai « de demult » decît a lui Gay sau a lui Shakespeare, şi prin urmare nu poate ilumina relaţia dintre o viziune dramatică istorică şi perspectiva ei modernă în punerea în scenă.

[5] *Shakespeare in a Changing World*, ed. Arnold Kettle, Londra, 1964, p. 10.

într-unul singur. (Punerea în scenă poate prin ea însăşi, aşa cum am văzut, şi în acord cu punctul ei de vedere fie să sporească, fie să reducă sfera unităţii sau aria contradicţiei, dar ea nu poate niciodată să anihileze pe de-a-ntregul vreuna din ele.)

Această relaţie odată mai adînc înţeleasă (deşi aci foarte mult simplificată), critica teatrală a cîştigat cel puţin două etaloane de negare pentru evaluarea reprezentării clasicilor: clasicul modernizat nu este mai acceptabil decît versiunea de muzeu. Aceasta poate să nu spună nimic nou, dar ne ajută eventual în regăsirea anumitor ipoteze care pot părea acceptabile şi bune de pus în practică atît directorului de teatru, cît şi cercetătorului istoric. Dacă fisura dintre ei ar putea fi astfel micşorată, publicului i-ar fi evitate şi stinghereala, şi plictiseala. Atunci, în montările shakespearene moderne, Richard al III-lea n-ar avea nevoie să devină un Goebbels pentru a convinge, şi nici nu ar fi necesar, aşa cum crede Martin Walser, să punem în scenă piesa veche « pentru a ne explica cum erau lucrurile altădată » (*um uns zu sagen, wie es früher war*[6]). Dacă trecutul ar putea fi conceput aşa încît să nu fie identificat cu prezentul, dar nici izolat de prezent, s-ar putea dezvolta o relaţie dramatică cu o funcţie *teatrală* efectivă. Această relaţie nu necesită nici alterări textuale, nici transpuneri scenice, ci include o interpretare în sensul selecţiei şi scoaterii în relief. Nu e nevoie de efecte de evocare a actualităţii, ci de un simţ al istoriei care să poată dezvălui permanenţa în schimbare şi schimbarea în aparenta permanenţă; trecutul în prezent, dar şi prezentul în trecut. Prin urmare, « atemporalul » ar rezulta dintr-un simţ al timpului şi al istoriei. În acest sens, Shakespeare este « al tuturor timpurilor », tocmai pentru că, aşa cum a spus-o şi Ben Jonson, el a fost « sufletul epocii ». Sub acest aspect, o viziune dramatică istorică poate să rodească un sens contemporan. Semnificaţia ei trecută a fost realizată, pentru că la timpul acela era contemporană, şi numai *apoi* a încorporat experienţa prezentului. Sensul operei clasice poate fi azi revelat numai prin acest *prezent trecut*, sau acea parte din el care — deşi trecută — este încă prezentă şi plină de semnificaţii, într-un sistem de referinţe contemporan. Astfel, semnificaţia trecutului şi sensul actual sînt angajate într-o relaţie care, prin interdependenţa lor, poate ilumina fie piesa clasică în detrimentul reprezentării ei actuale, fie interpretarea contemporană în detrimentul semnificaţiei istorice a operei de artă.

[6] MARTIN WALSER, *Für einen neuen Realismus*, în *Theater heute*, ianuarie 1965; acest talentat dramaturg contemporan propune ca « piesele lui Shakespeare să fie jucate numai ca reprezentaţii despre trecut ».

AL. DAVILA — MENTOR AL TEATRULUI MODERN ROMÂN

de SIMION ALTERESCU

Istoricii sînt unanimi în a recunoaşte că marea înnoire a teatrului european de la sfîrşitul secolului al XIX-lea se datoreşte părăsirii formelor convenţionale anacronice, eforturilor pentru cîştigarea adevărului uman şi social în arta scenică, naturalismului, realismului. Marii regizori ai vremii (Antoine, Stanislavski, Otto Brahm, mai tîrziu Ad. Appia, G. Craig, M. Reinhardt) au pus în centrul preocupărilor lor teoretice şi artistice — cu toate diferenţele de orientare — problema specificului teatral, a modalităţii artistice prin care este comunicată publicului substanţa operei dramatice în procesul de transpunere scenică. Naturalismul este prima reacţiune şi cea mai firească pe linia reteatralizării teatrului, a apropierii acestuia de realitate. Motivînd acţiunea dramatică prin rolul important acordat actorului în interpretarea veridică a personajului, naturalismul îşi bazează doctrina estetică pe folosirea calităţilor fizice şi psihice ale actorului, pe capacitatea acestuia de a reproduce în mod cît mai fidel natura umană într-un cadru scenografic cît mai exact. Dacă A. Antoine, Otto Brahm şi C. Stanislavski se constituie ca mentori ai naturalismului, Ad. Appia, G. Craig şi M. Reinhardt vor merge însă mai departe pe linia reteatralizării teatrului, reacţionînd împotriva naturalismului, debarasînd spaţiul scenic de tot ceea ce împiedică o evoluţie sintetică a actorului în cadrul acestuia.

Die Musik und die Inszenierung (1899), de Adolphe Appia, *Die Revolution des Theaters* (1909), de Georg Fuchs, *The Art of the Theatre* (1905), de Gordon Craig, sînt programe estetice care combat naturalismul lui Antoine şi al discipolilor săi şi preconizează metode noi, în care mijloacele tehnice ale epocii dinamizează spectacolul, dar absolutizează, în schimb, rolul regizorului, mergînd uneori pînă la negarea rolului creator al actorului, imaginînd spectacolul teatral ca o sinteză de mişcare, de cuvinte, de volume şi culori. Pe această linie Meyerhold, Taïrov, Leopold Jessner, Leon Schiller sau Vahtangov vor nega principiile naturalismului şi vor contrazice teatrul care acorda prioritate faptului particular, elementelor de minimă importanţă şi accidentale, în detrimentul sintezei cu o mai mare capacitate de sugestie. Finalitatea lor artistică urmăreşte pătrunderea misterului fiinţei umane prin recrearea pe scenă, cu precădere, a vieţii spirituale. Regizori prin excelenţă, ei văd în *mise en scène* « l'art de projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pu que projeter dans le temps » [1].

Antoine vedea în naturalism principala cale de a readuce teatrul de la sfîrşitul secolului al XIX-lea în circuitul literaturii şi artei moderne. « La bataille, déjà gagnée dans le roman par les naturalistes, dans la peinture par les impressionnistes, dans la musique par les wagneriens, allait se transporter au théâtre » [2].

[1] ADOLPHE APPIA, *Die Musik und die Inszenierung*, cf. *Histoire des spectacles*, Paris, 1965, p. 1310–1311.

[2] A. ANTOINE, « *Mes souvenirs* » *sur le Théâtre-Libre*, Paris, 1921, p. 9.

Le naturalisme au théâtre (1881), de Zola, devenise programul estetic al teatrului european din ultimele două decenii ale secolului trecut, iar Le Théâtre Libre (1887), primul avanpost al naturalismului, fu urmat îndeaproape de Die Freie Bühne (1889) la Berlin și de Teatrul de artă din Moscova (1898).

În polemică cu Sarcey, care domina opinia critică a epocii prin spiritul său conservator, Antoine face, într-o scrisoare, o amplă profesiune de credință asupra concepției sale despre teatru. Pornind de la reprezentarea nereușită a unor piese, printre care se număra și *La Parisienne* — comedia naturalistă a lui Henri Becque —, conducătorul Teatrului liber considera că eșecul se datorează în primul rînd contradicției dintre repertoriul nou și arta învechită a interpreților. Apariția unei noi dramaturgii (Zola, Hauptmann, Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Cehov ș.a.) a determinat o vie dispută pentru conținutul și forma nouă a artei scenice. Referindu-se la operele moderne, scrise « dans un mouvement de vérité et de naturalisme où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place », Antoine respingea sau reducea la minimum rolul convenției teatrale, introducea elementul descriptiv în teatru, prin decor (« le complément indispensable de l'œuvre »), care trebuia să aibă « la même importance que la description tient dans le roman », să fie « une sorte d'exposition du sujet » [3].

Pentru a interpreta personaje « ca noi », cu un limbaj comun, cu o viață asemănătoare nouă, într-un cadru ca al nostru, actorii trebuie să părăsească vechiul bagaj: « c'est qu'une œuvre *vraie* veut être jouée *vrai* ». Niște eroi comuni nu pot fi interpretați retoric « dans le style noble de nos classiques » [4]. Greșeala fundamentală a actorilor de formație veche provine din tendința de a substitui personalității personajului interpretat propria personalitate. Deci de denaturare a personajului dramatic. Antoine solicită, pentru teatrul nou, interpreți noi. Actorii vechi falsifică substanța dramatică a teatrului de intimitate. Mișcările lor sînt necorespunzătoare, sînt hipnotizați de rampă și fiecare încearcă să avanseze cît mai mult în sală, monologhează fără partener, privesc în sală, n-au simțul ansamblului, se mișcă neconform cu acțiunea, au un mers « teatral », lipsit de simplitate, « ils ont perdu la simplicité et le don d'agir tout bonnement, *comme s'ils n'étaient pas regardés* ». Pentru mulți din actorii vechi scena a mai rămas o tribună, în sensul retoric, și nu « un endroit *clos* où il se passe quelque chose » [5].

Orientarea nouă în teatru este condiționată în cea mai mare măsură de noile metode de creație scenică și de dezvoltarea pe care o ia tehnica spectacolului. Regizorul, ca artist recunoscut în independența actului său creator, apare și se consacră ca atare la sfîrșitul secolului trecut. Zola spunea: « am convingerea profundă că spiritul experimental și științific al secolului va cuceri teatrul și că în aceasta stă însăși posibilitatea de înnoire a scenei » [6]. Contribuția regizorului la afirmarea realității în teatru este dintre cele mai importante, deoarece preocupările fundamentale ale acestuia sînt legate direct de spiritul analitic față de opera dramatică, de posibilitățile de investigare științifică a mediului și a eroilor, de transpunerea scenică a operei dramatice într-un mod cît mai apropiat de viață.

Cu toate că nu există o identitate între principiile de creație ale lui Antoine, Otto Brahm sau Stanislavski, cu toate că Teatrul liber al lui Antoine va putea fi considerat mai tîrziu — atunci cînd Teatrul de artă din Moscova se va îndrepta spre un realism expresiv, poetic — ca un exemplu de felul în care căutarea veridicității absolute duce la un naturalism *à outrance*, cu toate că Antoine sau Otto Brahm vor fi parțial victimele confuziei că exactitatea ar fi suficientă pentru redarea adevărului și vor crea un teatru naturalist care nu va oferi decît o imagine parțială a realității, activitatea lor a pornit din dorința reînnoirii artei scenice și a apropierii ei de realitate.

★

Arta românească trăiește la sfîrșitul secolului trecut o perioadă de mare înflorire. Ultimul deceniu al secolului este deceniul mișcărilor artistice în care se manifestă spiritul

[3] *Ibidem*, p. 200.
[4] *Ibidem*, p. 199.
[5] *Ibidem*, p. 202.
[6] EMILE ZOLA, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, 1881, p. 111.

de independenţă faţă de formulele academice. Din ce în ce mai neconformistă şi tinzînd mereu spre simplificarea şi metaforizarea formei, spre autenticitate, arta se apropie tot mai mult de investigarea vieţii concrete, îşi sporeşte sinceritatea şi optează pentru forme de exprimare directă. Acum se definesc marile personalităţi artistice: N. Grigorescu, I. Andreescu, Ştefan Luchian, Ioan Georgescu, Ion Mincu, George Stephănescu, Gavril Musicescu, Ciprian Porumbescu etc. Arta lor se caracterizează prin tendinţa de a releva universul spiritual al poporului român. Creatori de şcoală în pictură, sculptură, arhitectură, muzică, ei deschid drumuri noi în arta românească, sporind totodată gustul pentru artă al unui public mult mai larg.

Viaţa artistică cunoaşte în această perioadă o mare efervescenţă, determinată de evoluţia social-politică, de confruntarea concepţiilor filozofice şi estetice. Majoritatea scriitorilor şi artiştilor trăiesc sub influenţa esteticii şi criticii materialiste iniţiate de *Contemporanul* şi a exigenţei faţă de formă a junimismului. Ideea legăturii dintre concepţiile morale şi estetice ale artistului, a purităţii limbii şi a formei de expresie influenţează creaţia celor mai reprezentativi scriitori şi artişti ai epocii.

În teatru fenomenul este asemănător. Evoluţia acestuia se încadrează în tendinţa generală a artei, de oglindire a realităţii concrete în dramaturgie, de înlăturare a convenţionalismului din interpretare. Problema eliberării de declamatorism este comună tuturor artelor. La sfîrşitul secolului trecut arta scenică românească se dezvoltă sub semnul recomandărilor programatice ale criticii dramatice, care devansează mereu nivelul calitativ artistic al teatrului şi care solicită, mai ales acum, ca noul repertoriu să-şi găsească o reprezentare scenică mai fidelă şi mai expresivă, conformă cu principiul fundamental despre rolul şi importanţa literaturii şi actorului în teatru, conformă cu noile principii ale construcţiei spectacolului şi ale artei regizorale. Teatrul de la sfîrşitul secolului, şcolile teatrale care se afirmă acum conţin valori şi caracteristici diferenţiate, dar ele converg, în majoritatea lor, spre o artă scenică veridică, realistă. Natura realismului artei scenice cunoaşte însă, în timp, diferite stadii calitative. Între modalitatea interpretării actoriceşti din deceniile 9 şi 10 ale secolului al XIX-lea şi realismul spectacolului din primele două decenii ale veacului nostru se disting valori deosebite, determinate de trecerea de la indicaţiile general-valabile pentru o artă interpretativă veridică la complexitatea noilor principii de montare, care potenţează modalitatea estetică a spectacolului. Încă la sfîrşitul secolului trecut apare în teatrul românesc o concepţie mai complexă asupra reprezentaţiei teatrale. Repertoriul şi jocul actorilor sînt elementele primordiale, dar, o dată cu afirmarea rolului regiei în accepţia pe care i-o dă teatrul modern, se naşte şi în teatrul românesc, ca în restul teatrului european, conceptul unei arte teatrale integrale: artă care acceptă primatul textului, dar care se defineşte prin caracterul sintetic al spectacolului ca operă de artă specifică, independentă.

Arta actorului, transformată cu vremea într-o artă a virtuozităţii şi performanţelor, depăşeşte stadiul artei « simplu reproducătoare ». Pînă la sfîrşitul secolului trecut accepţia care a dominat arta actorului a fost cea clasică, academizantă, arta actorului fiind înţeleasă în spiritul artei intuitive — ca declamaţie şi mimică —, străină încă de ceea ce istoricii de teatru au numit « arta actoricească integrală ». Spiritul nou se caracterizează prin faptul că interesul pentru teatru nu se mai confundă cu interesul exclusiv pentru text sau pentru virtuozitatea actorului. Ca o consecinţă a dezvoltării regiei moderne se naşte conceptul *reprezentaţiei teatrale* caracterizată printr-o mare expresivitate scenică. Teatrul romantic, afirmat la jumătatea secolului al XIX-lea ca o reacţiune împotriva academismului, a înlocuit formalismul calofil — cum spune Camil Petrescu — cu formalismul antitetic. Repertoriul romantic, prin excesele verbale, prin cultul împins la exces al acţiunilor şi personajelor antitetice, prin predispoziţia pentru gesturile eroico-patetice, deşi era o formă de protest liber, antiacademizant, combătea un exces printr-altul. În teatru romantismul « a exagerat dincolo de orice limită gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgenţa lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenţionale »[7].

[7] CAMIL PETRESCU, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, 1937, p. 51—52.

Teatrul romantic românesc va părăsi contactul cu realitatea. Stilul romantic de interpretare va ridica declamația la nivelul unei rațiuni superioare de existență a teatrului și va provoca, în consecință, o reacțiune puternică: naturalismul, ca o revenire spre realitate. Declamația constituia una din direcțiile principale ale teatrului vremii. Léon Brémont socotea că nimic nu poate fi mai supărător decît cuvîntul *declamație*, folosit ca să slujească drept titlu claselor de tragedie și comedie. Caracterul retoric al teatrului francez, solemnitatea sa afectată, care influențase nu pe puțini actori români, pornea — după Léon Brémont — de la aservirea actorului față de text. Reacția împotriva formelor degenerescente ale teatrului romantic, a exceselor retorice, se face simțită printr-o luptă care urmărește « înlocuirea acelui debit umflat, declamator, plin de toate ecourile tragediei și melodramei, cu vorbirea naturală, cu mișcarea în scenă absolut firească »[8].

Rolul principal în înnoirea teatrului românesc, în integrarea sa operativă și autentică în circuitul și spiritul teatrului modern european îi revine lui Alexandru Davila. Regizor, dramaturg, actor, poet, cronicar dramatic, Davila are în fond în teatrul românesc rolul pe care l-a avut Antoine în reformarea teatrului francez de la sfîrșitul secolului trecut. *Compania Davila*, pe care el o va înființa în primii ani ai veacului nostru, este o manifestare ce trebuie înseriată apariției și existenței teatrelor și scenelor *libere* de la Paris, Berlin sau Moscova. Compania Davila este rodul inițiativei regizorului care vedea în nașterea trupelor animate de spiritul ansamblului mijlocul principal de acces spre un teatru modern. « Sir Henry Irving, Max Reinhardt, Antoine, cei mai desăvîrșiți oameni de teatru dintre contemporanii noștri au dobîndit admirația unanimă mulțumită ansamblului mai mult decît personalității lor. Să admirăm asemenea jertfe și să le imităm dacă putem »[9]. Teatrul liber al lui Antoine ca și Scena liberă a lui Otto Brahm îi servesc regizorului român nu numai drept modele de trupe de teatru organizate pe criterii noi, ci și ca surse de inspirație în ceea ce privește practica teatrală, principiile artistice.

Antoine vedea în Comedia Franceză o instituție învechită, Alexandru Davila, la rîndul său, vedea în Teatrul Național o instituție care nu mai corespundea spiritului modern al epocii: « Teatrul Național își va scoate singur viața din vechiul făgaș croit de ani... El va fi ca orice lucru supus schimbării și cînd publicul va cere altceva, scena va fi nevoită să-i urmeze cererea sau să piară »[10].

Apărute tîrziu, *Scrisorile către actorul X* sînt reflexul retrospectiv al activității și concepției artistice a lui Davila din ultimul deceniu al secolului trecut și primul deceniu al veacului nostru. Publicate în presa anilor 1918—1919, scrisorile pomenite conțin explicația evoluției teatrului modern român și profesiunea de credință a celui care poate fi numit mentorul teatrului modern român.

Cu o mișcare artistică formată într-un răstimp relativ scurt, constituită prin originalitatea creatorilor ei sensibili la cuceririle artei europene moderne, teatrul românesc depășește clasicismul academic al artei interpretative, ardoarea romanticilor, transformată prin exces în retorică, se ridică împotriva imitației superficiale a mondenității pariziene și se încadrează, încă la sfîrșitul secolului trecut, simultan cu teatrul din țările cele mai avansate, în spiritul modern al epocii. Această tendință se resimte atît în dezideratele de principiu ale criticii dramatice (N. Petrașcu scria în 1899: « exigențele teatrului modern, de montare a pieselor, de decoruri, costume și figurație sînt incomparabil mai mari ». El cerea nu numai reforma instituției, ci și reforma modului de punere în scenă: « Exagerările care altă dată caracterizau pe actor ar dispare, tonurile și gesturile prăpăstioase, zicerea versurilor în mod mnemotehnic, fără ca inteligența să ia parte la ce zice gura și unde rima se aude regulat ca o trompetă în mersul militarilor, toate acestea ar fi înlăturate și în locul lor ar veni *nuanțarea*, *finețea de psihologie* și atîtea alte calități care constituiesc pe artistul desăvîrșit »[11]) cît și în dezideratul major al lumii artistice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea mărturisit programatic în publicația *Literatură și artă română*: « am dori să vedem încer-

[8] *Ibidem*, p. 77.

[9] AL. DAVILA, *A XII-a Scrisoare către actorul X*, in *Scena*, 26 mai 1918.

[10] AL. DAVILA, *A II-a Scrisoare către actorul X*, in *Scena*, 17 martie 1918.

[11] N. PETRAȘCU, *Asupra reorganizării instituțiilor de artă. Teatrul*, în *Literatură și artă română*, vol. IV, 1899, p. 340.

cările unor năzuinţe de ieşire din vechile făgaşuri ale rutinei, am dori o comprehensiune mai adîncă a lucrurilor, o direcţie mai potrivită exigenţelor timpului în care trăim »[12].

Este remarcabil modul în care publicistica teatrală întrevedea posibilitatea de înnoire a teatrului dincolo de reformele administrative, în reformele structurii artei scenice şi interpretative. Direcţia de scenă este considerată « de o însemnătate considerabilă pentru a descătuşa progresul artei dramatice », directorul de scenă fiind « elementul principal al unei trupe teatrale: de la dînsul atîrnă totul, lui îi incumbă studierea pieselor, formarea repertoriului, adaptarea fiecăreia după nevoile şi împrejurările scenei, compunerea scenariului de joc al actorilor, în sfîrşit indicaţiunea tuturor mişcărilor şi înţelesurilor ce trebuiesc date rolurilor »[13].

În teatrul românesc de la sfîrşitul secolului trecut se îmbogăţeşte sistemul gîndirii critice, se diversifică personalităţile artistice, sporeşte rolul creator al actorului şi apare regizorul ca responsabil al multiplicităţii problemelor creaţiei scenice, ca factor de stabilizare a stilului de joc şi a alegerii formei de expresie artistică, ca factor de echilibru între elementele componente ale spectacolului, ca vector al interpretării actoricești; apare în fond acel *directeur de conscience*, cum l-a numit Sylvain Dhomme pe Antoine, întemeietorul naturalismului în teatrul francez. Al. Davila este, pentru teatrul românesc, primul regizor — *directeur de conscience*, căci el este cel care va resuscita teatrul într-o perioadă în care în şcolile de declamaţie mai persevera clasicismul, cînd tiradele hugoliene şi schilleriene îşi pierduseră avîntul romantic pentru a face loc efectelor sonore şi retorismului, cînd « eroii » repertoriului reprezentau promotorii loviturilor de teatru şi complicaţiilor intrigale. În căutarea unui nou stil de teatru, Al. Davila urmăreşte realizarea unei noi substanţe dramatice scenice, un teatru corespunzător epocii şi publicului, care să aibă ca protagonist omul contemporan. Căutarea noului stil de teatru porneşte de la premisa ostracizării efectelor întîrziatului stil romantic, de la ideea înlăturării discrepanţei dintre teatru şi noua literatură, dintre teatru şi realitatea socială. În concepţia artistică a lui Davila se recunoaşte frămîntarea generală a epocii, opţiunea pentru « realismul » care se afirmă în literatura şi arta vremii: « est-il grand temps de retremper aux sources de l'art, dans l'étude de l'homme et le respect de la réalité »[14].

Davila este în fond omul de teatru complex care aduce în lumea de idei, ca şi în activitatea de creaţie a teatrului românesc, spiritul nou al naturalismului ca o formă de revoltă artistică ce caracteriza teatrul european la sfîrşitul secolului al XIX-lea. În ideile sale despre teatru şi în munca propriu-zisă (în cadrul celor două directoarate la Teatrul Naţional şi mai ales în cadrul companiei personale) se recunosc principiile noi, originare încă în activitatea trupei de la Meiningen, pe care le proclamă naturalismul francez, german şi rus. În timp ce pe scenele teatrelor europene se reprezenta dramaturgia lui Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Tolstoi şi, ulterior Cehov, publicul teatrului nostru trebuia smuls de sub impresia « dramelor istorice de mare spectacol », a feeriilor uluitoare şi mai ales a efectelor imitării superficiale a marilor « industriaşi » ai dramaturgiei franceze, Meilhac-Halévy în comedie, V. Sardou în dramă.

Naturalismul a fost şi pentru teatrul românesc stimulul apropierii scenei de realitate, el a determinat opţiunea şi preocuparea pentru om şi pentru mediul social. Tendinţe realiste se recunosc şi în grija arheologică a lui Odobescu pentru reconstituirea istorică a cadrului dramatic, şi în respectul lui Hasdeu pentru adevărul istoric al dramei şi interpretării, şi în îndemnurile critice ale lui Bacalbaşa (dublate de dramele sale cu un puternic caracter naturalist, chiar dacă ţăranii din piesele sale nu mîncau supă adevărată, ca ţăranii alsacieni arătaţi de Erckman-Chatrian în *L'Ami Fritz*), şi în tendinţa de psihologizare a dramei la Delavrancea, Ronetti Roman şi chiar Haralamb Lecca. Dar toate acestea sînt încă forme necristalizate ale unui *realism* care ascunde, sub acest nume, o varietate care nu poate constitui baza estetică a noului stil de teatru.

[12] A., *Cronica*, în *Literatură şi artă română*, an. I, 1897, nr. 3, p. 209.

[13] G. Bengescu-Dabija, *Asupra teatrului*, în *Literatură şi artă română*, an. II, 1897, p. 35.

[14] Sylvain Dhomme, *Histoire de la mise en scène d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, 1959, p. 30.

Reforma teatrului de la sfîrşitul secolului trecut porneşte de la problema majoră a reconsiderării personajului dramatic, a eroului devenit *om*. Zola lansase apelul: « pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature, constater ce qui est »... « Les hommes soumis aux faits et produisant des faits, c'est là le vrai théâtre, le théâtre de tous les grands genres » [15]. Deceniul al nouălea este dedicat polemicii în jurul revizuirii fundamentale a artei dramatice. Ideile directoare ale naturalismului lui Zola sînt preluate în teatru şi adoptate ca suport estetic al artei spectacolului. Becq de Fouquières schiţează o încercare de estetică nouă a punerii în scenă încă în 1894 *(Essai d'une esthétique de la mise en scène)*. Ideea condiţionării omului şi faptelor sale de către mediul social constituie amorsa principiilor sale artistice: « nulle action dramatique, née du conflit des passions humaines, ne peut s'isoler des milieux où elle se noue, se développe et tend à sa fin... L'école (naturaliste — *n.a.)* ne considère plus une passion en soi, mais l'envisage dans ses différents modes et met son ambition à traduire sur la scène, dans toute leur réalité complexe et relative, les états psychologiques et pathologiques des êtres individuellement déterminés qui agissent sous l'empire d'une passion » [16].

Atît Antoine, cît şi Davila sînt adepţii acestor principii regizorale. Similitudinea acestor două personalităţi merge dincolo de rolul lor de iniţiatori ai unei noi forme teatrale. Amîndoi sînt conduşi de principiul respectării adevărului *(la vérité)* în teatru, principiu sub care se manifestă idealul lor naturalist. Dar, ca şi Antoine, Davila nu a fost un teoretician al teatrului, ci amîndoi şi-au contrazis de multe ori principiile prin reprezentarea unui repertoriu eterogen. La amîndoi este dominantă voinţa de a-şi impune noua formulă artistică şi stilul nou de conducere a ansamblului teatral; ca şi Antoine, Davila, înstrăinat de teatru prin forţa împrejurărilor, va rămîne un îndrumător perseverent al acestuia prin activitatea publicistică. Regizorul român a urmărit, ca şi animatorul de la Théâtre Libre, să revalorifice viaţa pe scenă, să ofere o nouă imagine a personajului, o nouă viziune, naturală, asupra omului şi societăţii în care trăieşte eroul dramatic. « Trebuie ca teatrul — spunea Davila — să urmeze natura şi actorul să urmeze teatrul, pentru că teatrul trebuie să fie o imagine a raţiunii şi actorul o imagine a sufletului omenesc ». Davila nu se referă numai la repertoriul contemporan. Dorinţa sa de veridicitate, de naturaleţe se extinde asupra repertoriului clasic: « Cînd zic piese moderne, înţelege d-ta — i se adresa interlocutorului său, actorul necunoscut — lucrările dezbărate de regulile vechi şi însufleţite numai de omenire. Shakespeare şi Molière sînt pentru mine autori moderni, de la care încearcă să se inspire contemporanii şi urmaşii lor » [17].

Punctul de coincidenţă maximă a celor doi regizori este cel al crezului artistic, al rolului şi funcţiei artistice a teatrului. Antoine urmărea prin prezentarea faimoaselor *tranches de vie* reproducerea cît mai exactă a naturii, reprezentarea cît mai fidelă a omului în contextul social al existenţei sale. Davila subscrie la acest program, pe care îl aplică în spectacolele sale şi pe care îl enunţă, prin parafrază, în profesiunea sa de credinţă epistolară: « ...manifestaţiunea frumosului privită în mijloacele ei este *interpretarea naturii*, adică a acelui complex de sentimente, de cugetări, de fiinţe, de obiecte, de legi inexorabile, pe care le cunoaştem cîteodată, dar care, cunoscute sau nu, stăpînesc totul şi cărora totul e supus. A fi interpretul naturii e foarte greu. A fi însă acela care simte, sintetizează, care simbolizează puterile ei, e ceva mai mult şi e, după părerea mea, deosebirea între autor şi actor » [18]. Este în această recomandare pe care o face Davila mai mult decît o disciplină de muncă la care Davila subscria ca metodă de lucru. Am fi tentaţi să spunem că Davila depăşeşte cadrul principiilor de creaţie ale şcolii naturaliste şi că se apropie de realismul poetic al teatrului stanislavskian, care solicită adeziunea morală a interpretului în procesul de creaţie. Davila adaugă verismului istoric, vieţii exterioare, care este preocuparea fundamentală a naturalismului francez, ceea ce va formula Stanislavski, un sfert de secol mai tîrziu, ca fiind *adevărul interior*, spre care actorul este condus de către sentiment şi intuiţie.

[15] *Ibidem*, p. 34.
[16] *Ibidem*, p. 33.
[17] AL. DAVILA, *A XI-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 25 mai 1918.
[18] AL. DAVILA, *A V-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 7 aprilie 1918.

O dată cu Antoine, Stanislavski şi Otto Brahm, Davila i-a dat actorului independenţă creatoare, am putea spune că i-a impus-o într-un fel. Actorul a fost pus în situaţia ca, urmărind redarea *adevărului*, să se elibereze în mod obligatoriu de artificialităţi, să observe lumea înconjurătoare cu un spirit ştiinţific, să acorde atenţie particularităţilor sociale, morale, psihice ale personajului interpretat. Această modalitate artistică a creaţiei actorului determină o nouă formă de expresie, care le condamnă pe cele convenţionale ale patetismului, ale rutinei şi închistării în imitarea rigidă a naturii. Însuşi Antoine recunoştea că « la vérité n'est qu'un commencement », refuza modul regiei *plastice* şi crea termenul de *regie interioară*, prin care subînţelegea modul de a revela fondul intim al operei, conţinutul său psihologic şi filozofic prin intermediul actorului dotat cu sensibilitate, inteligenţă şi intuiţie. Înglobînd aceste calităţi în ceea ce el numea *intuiţiunea dramatică*, Davila preciza că prin această noţiune înţelege « acea inteligenţă care face pe artist să privească un rol cu vederi limpezi, cu netezime absolută de cuget, să-l prinză în întregul lui, să-l pătrunză în toate amănuntele şi apoi să-l *compună* astfel ca toate amănuntele să fie strîns legate de întreg şi să formeze unitatea personajului înfăţişat. Ea este culmea artei dramatice, este punctul de contact între geniul care creează şi geniul care interpretă... Dar ceea ce nu i se poate ierta (actorului —*n.a.*) este să ne înfăţişeze în locul acelei fiinţe întregi şi armonioase un personagiu lipsit de unitate, contradictoriu, disparat »[19].

Discipol fidel al operei şi ideilor estetice ale lui Caragiale, Davila subscria integral afirmaţiei lui Antoine — care de altfel relua, o dată cu autorul *Scrisorii pierdute*, ideea generalizată în epocă: « L'idéal absolu de l'acteur doit être de devenir un clavier, un instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré »[20].

Modul în care actorul îşi pune mijloacele de interpretare în slujba autorului este o preocupare frecventă şi la Davila. (« Actorul cată să fie colaboratorul autorului, iar nu numai rostitorul cuvintelor acestuia. De aceea foarte rar se vede pe scenă un Hamlet, un Falstaff, un Othello, un Shylock, un Tartuffe... Aceluia intrat în această breaslă i se zicea, giugea, papagal, măscărici, caraghios, paiaţă, comedianţ şi chiar acum s-a înlocuit calificativul limpede de actor prin cestălalt mai gad de artist. Denumirea aceasta nu schimbă profesiunea şi eu unul găsesc că o cinsteşte »[21]). Davila vede în interpretul actor o individualitate particulară prin natura creaţiei sale. Prin ipostazele multiple de depersonalizare şi repersonalizare, actorul «nu mai e o fiinţă omenească, ci o reprezentaţiune a omenirii, nu mai e o fire, ci o imagine, nu mai e un om, ci un actor »[22]. Referindu-se la modul de interpretare al multora dintre actorii consacraţi ai vremii, Davila îi împarte în două categorii: cei ce deformează substanţa rolului, aducînd personajul la numitorul comun al personalităţii lor actoriceşti (« acei care se pun înaintea rolului ») şi cei care se lasă copleşiţi de personalitatea eroului jucat (« cei care acoperă insuficienţa lor prin enormitatea rolului »). Între aceste două soluţii extreme, practicate ori de « monştrii sacri » ai vremii, ori de actorii mediocri, Davila întrevede pe cea de-a treia: « acea categorie de actori care nu se pun nici dincoace, nici dincolo de rol, ci îl întrupează cu desăvîrşire »[23]. Davila nu sugerează prin aceasta nici un moment inferioritatea în care ar fi pus actorul printr-o greşit înţeleasă pasivitate: « ...nu trebuie să conchidem din faptul impersonalităţii actorului că el ar fi o fiinţă inferioară în clarificarea omenirii »[24].

Transformarea fundamentală pe care o aduce naturalismul în teatrul epocii se produce sub unghiul de incidenţă al creaţiei actorului. Afirmînd, în 1922, că teatrul secolului al XIX-lea era un *teatru vorbit*, în care actorul era un fel de fonograf care reproducea în fiece zi altă placă, Meyerhold nedreptăţea mişcarea teatrală de la sfîrşitul secolului şi nega funcţia iniţial pozitivă a stilului naturalist. Departe încă de ideile partizane şi absolute ale

[19] AL. DAVILA, *Cronica* (Teatrul Naţional), în *Literatură şi artă română*, an. III, 1898, nr. 2, p. 145—146.

[20] ANDRÉ ANTOINE, *Lettre à Le Bargy* — 24 octombrie 1893, în *L'Art du Théâtre*, de Odette Aslan, Paris, 1964, p. 298.

[21] AL. DAVILA, *A II-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 17 martie 1918.

[22] AL. DAVILA, *A VIII-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 28 aprilie 1918.

[23] AL. DAVILA, *A IX-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 5 mai 1918.

[24] AL. DAVILA, *A X-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 12 mai 1918.

biomecanicismului, care considera că arta actorului este « une création de formes plastiques dans l'espace »[25], şcoala naturalistă îşi afirmă superioritatea la sfîrşitul secolului prin elementele reformatoare tocmai în domeniul artei interpretative. Naturalismul a imprimat teatrului o mai mare funcţie de cunoaştere, a determinat studierea mai aprofundată a substanţei dramei, a profilului social şi moral al eroilor şi, implicit, a încercat să înlăture de pe scenă simplele performanţe de virtuozitate, unilateralitatea actorilor profilaţi pe emploiuri. Antoine a fost cel care a dezavuat jocul manierist, de « bulevard », preocuparea artificială pentru efecte, manifestările impuse de « cultul vedetei », îndrumînd actorii către un joc mai interiorizat, mai natural, mai simplu şi armonizat cu spiritul ansamblului.

În dorinţa de a comunica spectatorului, prin mijloace cît mai adecvate, *la vérité*, naturalismul constituie o formă nouă de expresie, chiar dacă temporară, care corespunde spiritului ştiinţific al vremii, care înlătură în primul rînd excesul de atitudini convenţionale din arta celor mai mulţi actori. În fond, naturalismul a dat teatrului o bază estetică nouă, care a determinat înnoirea artei actorului şi a oferit premisele evoluţiei ulterioare a teatrului modern. Naturalismul « creează primul această unitate a textului şi reprezentaţiei, care va constitui materia evoluţiei artei dramatice »[26]. Să nu uităm că naturalismul nu s-a oprit la redarea în sine a *adevărului* şi că a mers dincolo de preocupările pentru aspectele exterioare ale veridicităţii. Nici Antoine şi nici Stanislavski nu s-au oprit aci. Ei au mers spre realizarea a ceea ce Stanislavski a numit *adevărul interior*, rezultat al inteligenţei, subtilităţii şi intuiţiei actorului. Socotind « viaţa teatrală, imaginea naturii », Davila se confesează: « am montat piese aşa cum plăceau publicului, am depărtat de pe scenă răgetele şi pozele şi m-am apropiat cît am putut de *natură* »[27].

Scrisorile adresate simbolicului actor X constituie, după cum am văzut, un program în care se regăsesc toate îndrumările pe care şcoala naturalistă de la sfîrşitul secolului trecut le-a dat actorului. Primul creator al unui « teatru liber » la noi în ţară stigmatizează stilul de poză al actorilor ancoraţi încă într-un romantism anacronic, mişcările convenţionale, modul emfatic de a vorbi pe scenă, atitudinile artificiale necorespunzătoare stărilor sufleteşti, intonaţiile greşite, inflexiunile manieriste. El însuşi, cronicar al revistei *Literatură şi artă română*, îşi aliniază principiile estetice dezideratului major al acestei publicaţii, creatoare de curent de opinie în ultimul deceniu al secolului trecut: « năzuinţa de ieşire din vechile făgaşuri ale rutinei... o comprehensiune mai adîncă a lucrurilor »[28].

Viziunea artistică a regizorului Davila este dublată de o preocupare care pune sub semnul noului relaţia spectacol-public. Este vorba mai mult decît de dorinţa de a veni în întîmpinarea sensibilităţii publicului; este intenţia de a determina în spectator o atitudine reflexivă, conştientă faţă de sinteza spectacolului, faţă de modul în care opera dramatică se valorifică în transpunerea scenică. În ipostază de spectator, Davila anvizajează efectul emoţional al spectacolului *Hamlet* sub semnul întrebării: « îmi era mie, spectator, deslușită ființa observată de pătrunzătorul geniu al lui Shakespeare, sau cugetul mi-a fost preocupat numai de efectele dramatice obţinute de actori? ». Făcînd relaţia între psihologia şi complexitatea eroului (Hamlet) şi ceea ce demonstrează jocul actorilor, Davila îşi exprimă adeziunea pentru o interpretare simplă pe linia caracterizării personajului de către Goethe: « un suflet însărcinat cu o acţiune mare şi incapabil de a o săvîrşi »[29]. Simplitatea este argumentul în numele căruia regizorul invită pe actori să-şi revizuiască concepţia despre arta interpretativă: « Dar de ce oare nu ar consimţi un actor să înţeleagă rolul lui Hamlet aşa cum este în adevăr, simplu şi limpede şi cu atît mai autentic cu cît e mai simplu şi mai limpede?... De ce? Pentru că actorul care ar face aceasta ar fi blestemat de toată breasla lui, pentru că, în cazul acesta, rolul ar trebui tălmăcit cu simplitate, cu sobrietate şi nu s-ar mai putea pune în socoteală fanteziile şi exageraţiunile melodramatice proprii actorilor în

[25] V. Meyerhold, *L'Acteur de l'avenir*, 1922, cf. Odette Aslan, *L'Art du Théâtre*, Paris, 1964, p. 478.

[26] Sylvain Dhomme, *op. cit.*, p. 71.

[27] Al. Davila, *A XVII-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 23 iunie 1918.

[28] A., *Cronica*, în *Literatură şi artă română*, an. I, 1897, nr. 3, p. 209.

[29] Al. Davila, *Cronica* (Teatrul Naţional), în *Literatură şi artă română*, an. III, 1898, p. 401.

general și mulțumită cărora ei iau ochii gloatei și-și pun în evidență personalitatea, lăsînd în al doilea plan pe aceea mai modestă a invizibilului sau defunctului autor »[30].

Davila i-a combătut pe actorii care intonau fals « pentru că intonarea justă li se părea banală și gesticulau într-un veșnic și voit contrasens » pentru că « absurdul li era legea ». Prezența fizică, mișcarea sînt elementele fundamentale în procesul de creație a actorului doar în măsura în care acestea sînt puse în slujba caracterizării veridice a personajului (« Prima calitate a actorului este să aibă spiritul rolului pe care îl interpretează »[31]), în măsura în care mișcarea devine un mijloc de expresie fără a recurge la gesturi convenționale și este folosită ca un mod de nuanțare, iar vocea este un instrument subtil în slubja sublinierii înțelesurilor, al determinării și dozării efectelor. « Actorul care joacă pentru galerie... este într-o trupă de oameni cumpătați un fel de demagog. El exagerează sentimentele.. el își umple vocea pentru a rosti cuvintele care nu au trebuință de zbierete umflate pentru a fi mărețe »[32].

Este impresionantă similitudinea dintre prescripțiile lui Davila și recomandările pe care le face Antoine « actorilor buni » în *Causerie sur la mise en scène*[33]: mișcarea este mijlocul de expresie cel mai intens; persoana fizică a actorului face parte din personajul reprezentat; acțiunile sale fizice pot fi de multe ori mai elocvente decît o tiradă; sublinierea intonațională a unui cuvînt provoacă efecte emoționale caracterizante.

Davila este partizanul unui ansamblu omogen, al unei trupe care să iasă de sub egida cultului marilor personalități consacrate, dar nesupuse unui stil interpretativ unitar. În compania particulară pe care o înființează în 1909 el devine regizorul care « ține în mînă frînele activității actoricești », care are « în vedere trupa nu personalitatea sa... ». Și aci Davila adoptă exemplele oferite de marii regizori contemporani. În calitate de conducător al companiei, el cere componenților trupei abnegația pe care n-a întîlnit-o la mulți actori pe scena Teatrului Național. Aceasta și explică de ce, cînd își alcătuiește compania, se adresează tinerei generații de actori — Tony Bulandra, Lucia Sturdza, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, I. Manolescu, G. Storin, R. Bulfinski, Ana Luca, I. Morțun, Alice Cocea ș.a. Majoritatea părăsesc Teatrul Național pentru a găsi alături de Davila formula nouă de teatru. Ei sînt actorii « înzestrați cu tonul simplu » de la care Davila așteaptă noua manieră interpretativă. Personalitatea actorilor este întru totul respectată, dar totodată regizorul îi eliberează de rigorile schematizante ale *emploi*-urilor, îi îndrumă spre o artă interpretativă complexă care consacră tipul actorului de compoziție, mai apt de a fi interpretul cît mai veridic al omului.

Repertoriul lui Davila este un repertoriu eterogen, care nu are nici densitatea, nici omogenitatea programatică pe care ar fi dorit-o. Obligat să reprezinte — pentru a putea supraviețui financiar — repertoriul teatrului de bulevard (Tristan Bernard, de Flers și Caillavet, Henri Lavedan, Bernstein, Bataille), Davila își concentrează forța de creație regizorală în spectacolele care demonstrau cu adevărat programul artistic al teatrului: *Stane de piatră* de Sudermann, *Seara cea de pomină* de Ludwig Kampf, *Gringoire* de Théodore de Banville, *Puhoiul* de Max Halbe, *Manasse* de Ronetti Roman ș.a. Teatrul românesc a reprezentat, îndeosebi sub directoratele lui Davila la Teatrul Național — și înainte de acestea —, repertoriul teatrului naturalist european. Lumea pieselor lui Ibsen, pe care opinia publică engleză o caracteriza, la sfîrșitul secolului, ca fiind « lugubre et malodorante »[34], adusă protestatar pe scena Teatrului liber sau la Die Freie Bühne, este prezentă pe scena Teatrului Național începînd încă din 1895 (Rosmersholm). În anii următori sînt prezentate: *Nora*, *Solness Constructorul*, *Stîlpii societății*, *Un dușman al poporului*. Mai sînt reprezentate în acei ani piesele lui Sudermann (*Sfîrșitul Sodomei* — 1894—1895, *Onoarea*, *Magda*, *Medeea*), Björnson (*Liniștea casei*, *Un faliment*), Hauptmann (*Două lumi*, *Clopotul scufundat*), E. Manuel (*Lucrătorii* — 1894—1895), Emile Zola (*Thérèse Raquin* — 1901—1902), Cehov

[30] *Ibidem*, p. 402.

[31] AL. DAVILA, *A XI-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 25 mai 1918.

[32] AL. DAVILA, *A XV-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 15 iunie 1918.

[33] ANDRÉ ANTOINE, *Causerie sur la mise en scène*, in *Revue de Paris*, 10 aprilie 1923, cf. *L'Art du Théâtre*, de Odette Aslan, p. 394.

[34] Vezi ANDRÉ ANTOINE, « *Mes Souvenirs* » *sur le Théâtre Libre*, Paris, 1921, p. 171.

(Cerere în căsătorie), Gorki *(Azilul de noapte)*, ca și repertoriul dramei naturaliste românești: Haralamb Lecca *(Cîinii, Cancer la inimă)*, Bacalbașa *(Mort fără lumînare)*, Ronetti Roman *(Manasse)*, Delavrancea *(Hagi Tudose)*, Mihail Sorbul *(Patima roșie)*. Este de consemnat frecvența cu care teatrul românesc reprezintă dramaturgia germană (Sudermann, Kampf, Hauptmann), despre care Antoine, în timp ce monta *Țesătorii*, în 1893, scria: « Il faut bien reconnaître qu'aucun auteur dramatique français n'est capable de peindre une fresque de cette ampleur et de cette puissance ». Piesa creată pe Scena liberă din Berlin reprezintă pentru Antoine « le chef-d'œuvre d'un théâtre social qui s'ébauche » [35].

*

« Teatrul — spunea Davila — a fost întotdeauna cel mai eficace mijloc de propagandă pe care l-au avut la îndemînă ideile noi și credințele mărețe... » [36]. Crez care dezvăluie dorința majoră a regizorului român de a reînnoi teatrul. Ca și Antoine, Davila a militat pentru un teatru care să apropie regizorul și actorul de substanța operei dramatice contemporane; ca și Antoine, Davila a înființat o trupă personală pentru a-și putea pune în practică *credoul* artistic și să cîștige publicul pentru o nouă artă scenică; ca și Antoine, despre care Henri Beck spunea că a adus noul în obositul teatru francez de la sfîrșitul secolului, Davila este autorul înnoirii scenei românești. El a adus în teatrul de la sfîrșitul secolului trecut și de la începutul secolului nostru suflul modern al teatrului european, a îndeplinit o funcție majoră în integrarea teatrului românesc în mișcarea nouă teatrală, dar totodată Davila a fost un creator al teatrului românesc modern original. În indicațiile teoretice și practice, regizorul pornea de la premisa că, « înainte de a-și avea originalitatea proprie în breasla lui, artistul este bogat, în ochii străinilor, de o primă originalitate, aceea a naționalității sale». ... « Fiecare popor resimte și exprimă patimile omenești în modul și cu accentul său propriu, și cînd actorul ne înfățișează pe scenă acele patimi cu accentul țării sale, el este un artist sincer și inteligent » [37]. În concepția sa artistică, în felul de a privi, de a se mișca, de a vorbi, de a gîndi, de a simți, de a percepe și reda lumea, un actor are în el ceva precis, creat de epoca respectivă, de o anumită cultură și educație, de un anumit mediu. Davila a imprimat teatrului românesc o orientare nouă și a voit să-i inculce un stil propriu, o particularitate de conținut și de formă, de structură stilistică, de lexic, o caracteristică originală a naturii și ritmicității dialogului, a comportamentului scenic în funcție de opera dramatică și de tipul psiho-somatic al actorului. Vizionar dincolo de perimetrul artei teatrale, Davila prevedea că « într-o zi omenirea, ajungînd la perfecțiunea spre care tinde, va șterge poate hotarele și va avea iarăși, poate, o singură limbă, dar pînă atunci vor fi patrii și genii naționale. Pînă atunci popoarele își vor da cu împrumut acele genii dar, izvorîte din nevoile lor, le vor revendica » [38].

[35] *Ibidem*, p. 290.

[36] AL. DAVILA, *A X-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 12 mai 1918.

[37] AL. DAVILA, *Cronica* (Teatrul Național), în *Literatură și artă română*, an. III, 1898, p. 472.

[38] AL. DAVILA, *A VII-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 21 aprilie 1918.

ELEMENTE COMUNE ÎN FOLCLORUL MUZICAL AL POPOARELOR SUD-EST EUROPENE

STRUCTURA ARHITECTONICĂ A CÎNTECULUI PROPRIU-ZIS

de EMILIA COMIŞEL

În ultimele decenii ale secolului al XX-lea, studiile de etnomuzicologie au făcut un important pas înainte în cunoaşterea creaţiei muzicale orale a multor popoare europene şi extraeuropene, în ciuda faptului că există încă zone complet necercetate sau cercetate superficial, la noi ca şi aiurea.

Dintre lucrările capitale, a căror cunoaştere este indispensabilă oricărui specialist care întreprinde studii de folclor comparat, amintim numai cîteva, referitoare îndeosebi la sistemele ritmice şi sonore (Constantin Brăiloiu), la polifonia populară (Paul Collaer, Cvjetko Rihtman etc.), la folclorul popoarelor vecine sau depărtate (Béla Bartók — în special studiile publicate postum despre folclorul slovac şi la New York despre folclorul românesc etc.), la folclorul popoarelor extraeuropene (Gilbert Rouget, A. Daniélou) etc.

La noi cercetările de folclor comparat muzical sînt într-un stadiu incipient, dar se pare că acest domeniu atrage tot mai mulţi specialişti.

Ceea ce dorim să subliniem, înainte de a aborda tema propusă, este valoarea multilaterală a acestor lucrări: artistică, ştiinţifică şi socială, scopul ultim fiind — după cum observa C. Brăiloiu — o mai « strînsă apropiere şi înţelegere a popoarelor ». De altfel, prin aceste lucrări se pare că ne apropiem de stadiul la care se referea Bartók încă din primii ani ai secolului nostru: „S-ar putea şi ar trebui demonstrate raporturile culturale ancestrale ale popoarelor depărtate astăzi unele de altele, s-ar putea clarifica multe date istorice necunoscute, mai ales în ceea ce priveşte stabilirea diferitelor populaţii; s-ar putea defini modalităţile contactelor dintre popoare vecine, afinităţile şi opoziţiile mentalităţilor lor. Soluţia unor astfel de probleme reprezintă scopul final al folclorului muzical. Dacă tînăra noastră disciplină se pune, în mod conştient, în serviciul unei astfel de cauze, al cărei scop practic este evident, ea va fi demnă să stea alături de înaintaşele (ştiinţe — *n.a.*) sale... Şi poate nu aş mai avea nevoie să adaog că se va ajunge la acest stadiu mai curînd prin informaţii precise decît prin culegeri în care muzica este « corectată » şi aleasă după « regulele artei »"[1]... În acelaşi timp, ele « ar constitui cel mai potrivit mijloc de informare » şi utilizare « pentru o renaştere muzicală »[2] (se referă la compoziţia cultă). Dar, pentru a se ajunge la acest ţel, Bartók cere ca « analogiile şi interdependenţele » să fie « explicate cu prudenţă, pe baza datelor culese după o metodă riguros ştiinţifică şi a unei documentări multilaterale »[3].

[1] BÉLA BARTÓK, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* (Législation du folklore musical), Genève, Archives Internationales de musique populaire, 1948, p. 7. Traducere din limba maghiară de E. Lajti.

[2] Idem, *Influenţa muzicii ţărăneşti asupra muzicii culte contemporane*, în Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, Editura muzicală, 1956. Prefaţă de Zeno Vancea.

[3] BÉLA BARTÓK, *op. cit.*, p. 6

În adevăr, dacă pînă nu de mult cercetările erau circumscrise unui spaţiu geografic limitat (şi situaţia se menţine încă în multe ţări), urmărind descoperirea trăsăturilor specifice creaţiei orale etnice, creaţie determinată de o serie de factori (psihici, economici, sociali, politici etc.), în secolul nostru specialiştii au un orizont mai larg, ei doresc să descopere elementele comune mai multor popoare, apropiate sau depărtate în spaţiu, asemănările, analogiile, interinfluenţele, precum şi cauzele acestora.

Continuîndu-l pe Bartók, C. Brăiloiu reuşeşte să sesizeze — pornind de la un material imens, cules din multe puncte de pe glob — universalitatea sau cvasiuniversalitatea unor mijloace de expresie, sisteme şi legi de creaţie. « Cu cît sînt adunate mai multe documente » — scrie el, — cu atît mai mult « ne frapează şi ne derutează cvasiuniversalitatea unor *formule*, unor combinaţii constante, unor desene comune, melodice şi ritmice... unor locuţiuni şi alocuţiuni stereotipe, apatride, ca rezultat al datelor elementare ale fizicii... cîştiguri acustice iniţiale... a unor instrumente şi tehnici vocale... ». Aceste « date elementare fizice au drept corolar (sau principiu) date elementare psihice, într-o foarte largă măsură universale şi ele... » Apoi a trebuit ca aceste *rădăcini* să se înmulţească « pentru ca să devină posibilă o selecţie, iar aliajele diverse şi combinaţiile variate să dea naştere unor forme şi stiluri distincte... În ţesătura acestor limbaje nuanţate se regăsesc constantele originale care, de multe ori sînt disimulate prin debit »; dar debitul este şi el « cel puţin tot atît de caracteristic — după cum spune, pe bună dreptate, Hornbostel — ca şi materia însăşi ». Aşadar — continuă Brăiloiu — « avem motive temeinice să credem că dialectele regionale, mai ales cînd urmează altora mai vechi, sînt temporare şi marchează o epocă a istoriei sociale ». Cu alte cuvinte, aceste dialecte « nu reprezintă decît stabilirea unei combinaţii particulare, şi adesea deosebit de ingenioasă, a elementelor melodice şi ritmice primitive » [4].

Încheiem aceste consideraţii preliminare prin observaţia că în folclorul muzical al fiecărui popor se pot distinge elemente străvechi (melodice, ritmice, formale), « prefabricate » — cum le numea George Călinescu — sisteme şi legi de creaţie (de combinare a acestor elemente), pe care fiecare popor le utilizează după geniul şi capacitatea sa de exprimare artistică.

În afară de cele afirmate de Brăiloiu cu privire la cauza esenţială şi primordială a elementelor comune din creaţia orală a tuturor popoarelor, pentru zona de care ne ocupăm trebuie avute în vedere şi *cauzele locale*. Astfel, în zona carpato-balcanică — de care ne vom ocupa în continuare — cercetarea comparată va ţine seama de dezvoltarea istorică a popoarelor actuale şi a celor care au vieţuit în trecut în acest spaţiu geografic, de marile civilizaţii care au fost create aici, precum şi de influenţele reciproce. Prin urmare, problemele privind înrudirea folclorică a popoarelor actuale sînt strîns legate de problema moştenirii trace, a culturii greco-romane şi, mai tîrziu, a celei bizantine, de rolul popoarelor slave [5], de influenţa orientală (inegală la aceste popoare) şi, într-o epocă mai recentă, de influenţa occidentului european. Deoarece studiile de folclor comparat ridică probleme de o mare complexitate, deoarece sînt încă regiuni necercetate sau din care lipseşte materialul publicat, iar metoda de culegere, transcrierea pe note şi sistematizarea melodiilor sînt încă foarte diferite de la un popor la altul, abordarea oricărei probleme necesită mari eforturi. Cu toate acestea, deşi multe din rezultate rămîn ipotetice, ne permit totuşi să ajungem la concluzii acceptabile, corespunzătoare momentului actual de dezvoltare a etnomuzicologiei noastre.

Considerăm că, pe lîngă cercetarea sistematică, comparativă a genurilor — categorii de clasificare estetică, dar şi realităţi concrete în evoluţia lor istorică —, se impune, paralel, studiul morfologiei (al elementelor) şi sintaxei (sistemelor şi legilor de creaţie).

Dintre elementele comune care ne-au atras atenţia — în afară de sistemele ritmice şi sonore — ne-am oprit cu precădere la *structura arhitectonică a melodiilor*, adică modul de construire a lor, de organizare şi distribuire a mijloacelor de expresie melodice în cadrul discursului muzical. Bineînţeles că, în cadrul discursului muzical, elementele intonaţio-

[4] C. Brăiloiu, *Folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, Ed. Metz, 1949, p. 277—332.

[5] *Istoria României*, vol. I, p. 751. Bucureşti, Edit. Academiei, 1960.

nale sînt în strînsă dependenţă de cele ritmice, modale etc., fiecare avînd funcţii precise în determinarea întregului. Fără a neglija importanţa acestei interdependenţe funcţionale, vom încerca să ne ocupăm numai de aspectul structural al folclorului (din zona sud-est europeană). Aceste structuri formale au fost elaborate şi cristalizate treptat în procesul practicii colective şi au o mare stabilitate. Semnificaţia şi configuraţia lor au fost stabilite în decursul istoriei, deci sînt determinate social. Cu toate că, în linii mari, se evidenţiază structuri generale, ele se diferenţiază pe genuri. Noi ne vom ocupa numai de *structurile specifice cîntecului liric propriu-zis* (numit astfel de Brăiloiu pentru a-l deosebi de cîntecul ritual şi ceremonial).

Analiza elementelor comune şi a celor diferenţiale din folclorul mai multor popoare trebuie să pornească de la noţiuni clare. Studiul formei arhitectonice a melodiei populare nu se referă numai la aspectul exterior, la numărul rîndurilor melodice [6]. Forma este rezultatul unui proces, o acţiune de îmbinare, alternare şi succesiune a mijloacelor de expresie tradiţionale străvechi, şi nu un simplu cadru fix, inert. Aşadar, este necesar să analizăm atît *numărul rîndurilor melodice*, cît şi *conţinutul lor*. Astfel, în cadrul fiecărui tip structural au luat naştere mai multe tipuri melodice care se deosebesc după :a) *dimensiunea versurilor şi structura lor* (la toate aceste popoare rîndul melodic este croit pe dimensiunea tiparului metric al versului — sînt rare excepţiile); b) *structura rîndurilor melodice şi tehnica de înrudire* a lor în cadrul perioadei, după anumite legi; c) *numărul şi modul de grupare, repetare şi succesiune a rîndurilor melodice*; d) *locul cezurii principale* — care fracţionează discursul muzical în două părţi egale sau inegale, simetric sau asimetric — aceasta avînd un rol structural şi expresiv; e) *raportul dintre sunetele de cadenţă interioară* (ale fiecărui rînd melodic; ele sînt, sau nu sînt, modulante, sub aspect melodic) *şi sunetul de cadenţă finală*; f) *elemente adăugate, cu funcţie de refren sau de interjecţii iniţiale sau finale* (la popoarele din sudul Dunării acestea fracţionează uneori chiar versul).

Din punctul de vedere al *legilor de creaţie comune*, cele mai des întîlnite (fără a avea o frecvenţă egală la toate popoarele şi în toate genurile) sînt: a) *repetarea şi variaţia* (adesea putem vorbi de un adevărat travaliu tematic, la nivelul microstructurii). *Repetarea este identică sau variată:* melodic, ritmic sau ritmic şi melodic, *prin secvenţare directă sau progresivă*, la acelaşi interval sau la intervale diferite în cadrul motivului sau rîndului melodic); b) *inversarea* ; c) *recurenţa*; d) *augmentarea* ritmică sau ritmică şi melodică; e) *diminuarea* (de la rînd melodic la motiv, de la motiv la celulă); f) *alternarea unui motiv cu secvenţa sa*; g) *imitaţia cu deplasarea accentelor*; h) *asocierea unui hemistih cu un refren, pentru construirea rîndului melodic* (procedeu mai frecvent la popoarele sudice); i) *revenirea unui motiv sau rînd melodic* (abba etc., A B A); j) *schimbarea locului elementelor* (în cadrul rîndului sau motivului).

Tezaurul folcloric al popoarelor din sud-estul european cuprinde *două categorii de melodii*, din punct de vedere al structurii lor arhitectonice:

I) cu *formă deschisă, liberă* (improvizatorică) — în care aportul interpretului este considerabil, în sensul că interpretarea echivalează aici, în adevăratul înţeles al cuvîntului, cu o recreare. (Valoarea artistică a melodiei este în directă dependenţă de talentul şi personalitatea artistică a interpretului);

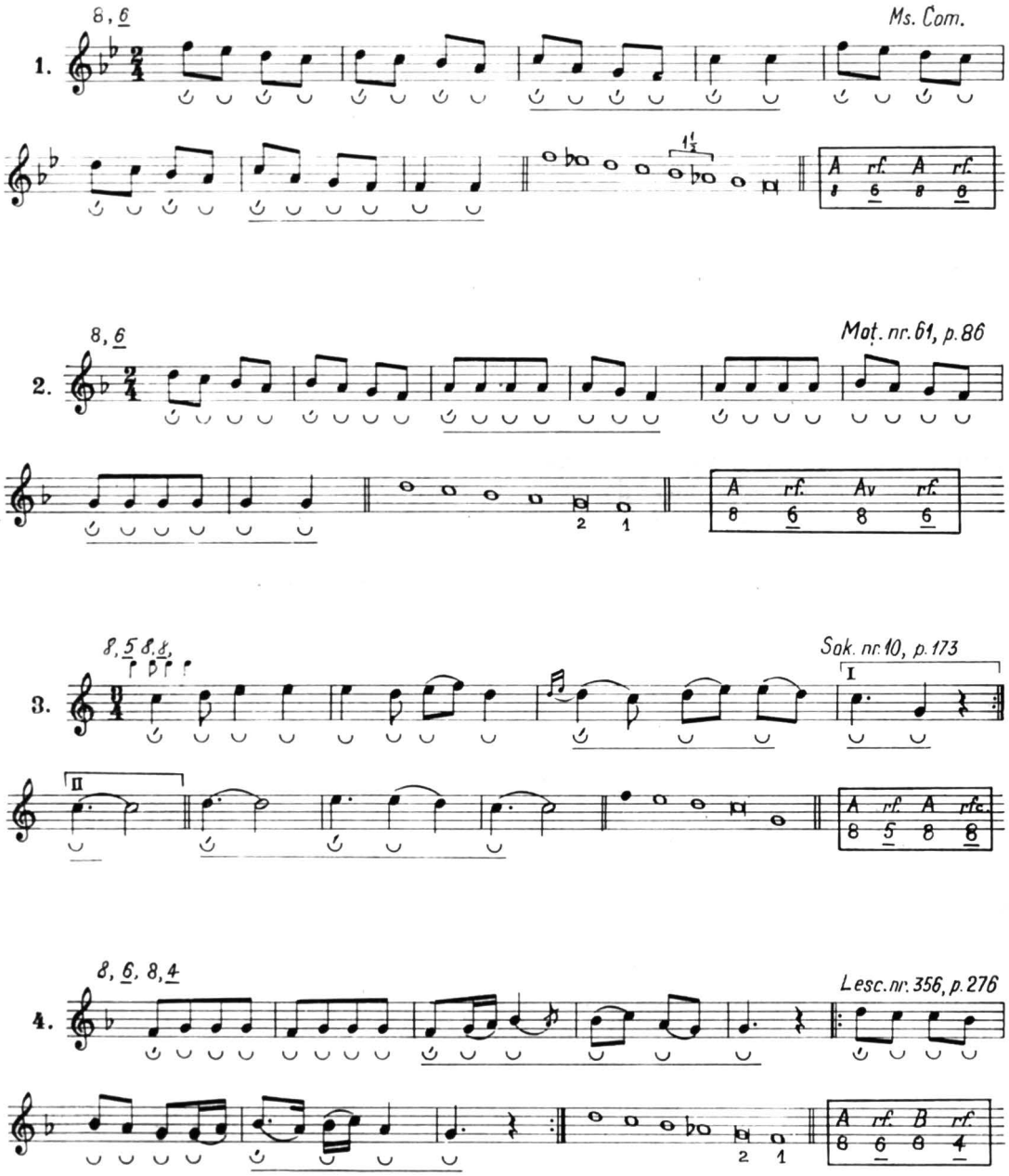
II) *cu formă închisă, fixă, strofică* — alcătuită dintr-un număr fix de rînduri melodice care se succedă în aceeaşi ordine. Aportul creator al interpretului este limitat la acest cadru, dar variaţiile sînt uneori atît de importante, încît pot influenţa chiar tipul structural.

Cît priveşte dimensiunea melodiei, a *perioadei muzicale* sau *strofei melodice* (numită, în sudul Dunării, *melostrofă*), în afară de *formele monopartite* — cele mai răspîndite şi mai frecvente — se întîlnesc şi *forme ample, bipartite*, de obicei legate de diverse prilejuri (în repertoriul agrar, cel legat de evenimente importante din viaţa omului etc.); acestea sînt alcătuite din *mai multe melodii, fie vocale, fie instrumentale, fie vocale şi instrumentale*, pe baza principiului contrastului de mişcare şi de ritm. Au forma de suită, rondo etc.

[6] Numim *rînd melodic* sau *linie melodică* fragmentul muzical care se aşterne deasupra unui vers.

III) O *altă categorie de melodii* ale substratului sînt cele *cu refren*, fragment poetic stereotip — căruia i se adaugă un desen melodic înrudit sau nu cu restul melodiei. Refrenele se diferenţiază după număr (unul pînă la trei), funcţie, locul pe care îl ocupă în melodie, gradul de cristalizare şi raportul cu restul discursului muzical.

Iată un exemplu de *melodie cu refrene* [7] întîlnit la români (nr. 1), la bulgari (nr. 2), la albanezi (nr. 3) şi la popoarele din Iugoslavia (nr. 4):



[7] La fiecare exemplu muzical, în dreapta sus, am notat, sub formă prescurtată, colecţia din care a fost luat, numărul şi pagina din colecţie. Vezi în continuare lista prescurtărilor:

Ms. Com. = Manuscris Emilia Comişel.

Moţ. = Moţev Al., *Орнаменты в Българската народна музика*, Sofia, Изданание на Българската Академиа на науките, 1961.

Sok. = Sokoli Ramadan, Folklori muzikor shqiptar (Morfologija), Tirana, 1965.

Lesc. = Vasiljievici M. A., *Народне мелодије лесковачко г краја*, Belgrad, Посевна издана, книга сссхxx-Музиколошки институт, книга 11, 1960.

Sang. = Vasiljievici M. A., *Народное мелоди е санцака*, Belgrad, Српска Академи;а наука, посевна издана, книга ССУ, Музиколошки институт, книга 5, 1953.

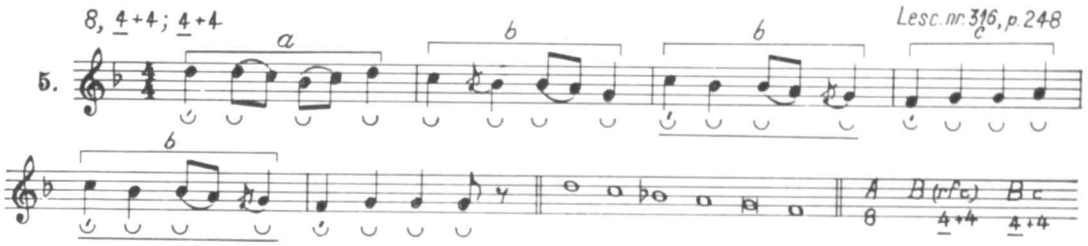
Com. = Comişel Emilia, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică. Ministerul Învăţămîntului, 1967.

Păd. = Comişel Emilia, *Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor (Hunedoara)*, Bucureşti, Editura, muzicală a

De observat că toate exemplele au *două refrene*, așezate în același loc, după primul și ultimul rînd melodic (Arf Arf sau A rf B rf), versurile sînt octosilabice, iar dimensiunea refrenelor între 4 și 6 silabe.

Un procedeu utilizat numai în zona sudică este următorul: expunerea primului rînd melodic octosilabic, apoi formarea rîndului următor dintr-un refren tetrasilabic și cîte un hemistih din versul anterior; refrenul preia motivul melodic secund din primul rînd:

A(ab) B(*b* c = 4 sil.) B (*b* c)
8 sil, rf de 4 sil. 4, 4



În categoria *melodiilor cu formă fixă* se disting mai multe tipuri de structuri, *diferite după numărul și conținutul rîndurilor melodice:*

a) *strofă de tip primar* — cel mai simplu tip, probabil aparținînd unui fond străvechi. Este construită dintr-un singur rînd melodic, repetat, cu variații interioare sau numai cadențiale; b) *strofă de tip binar*, compusă din două rînduri melodice diferite în conținut (A B) repetate în chip foarte variat; c) *strofă de tip ternar* — de trei rînduri diferite în conținut (A B C) și d) *strofă de tip pătrat* — de patru rînduri melodice (ABCD).

Din substratul comun fac parte *două tipare metrice: hexasilabic* și *octosilabic*, cu formele lor catalectice (de 5, respectiv 7 silabe). Versurile au următoarele trăsături caracteristice: *structură binară* și *omogenitate* (silabele din vers se grupează cîte două în picioare metrice; prima silabă este accentuată, iar a doua atonă); *izometrie* (gruparea versurilor de aceeași dimensiune într-o piesă); *lipsa strofei poetice* (versurile sînt grupate de melodie în *strofe melodice*); *începutul versului totdeauna cu silabă accentuată* — de unde rezultă lipsa anacruzei în melodie; *versul constituie tiparul pe care se așternfrazele, rîndurile melodice*, deci ele sînt delimitate de tiparul metric al versului (încep și sfîrșesc o dată cu acesta [8]).

În afară de acest tip de vers — singurul pe care îl au românii —, popoarele din sudul Dunării cunosc și alt tip, format dintr-un număr diferit de silabe: a) *versuri de 7* (ca vers complet și *nu* catalectic, deci se încheie cu silabă neaccentuată), de 9, 11, 13 silabe; structura lor este, de asemenea, diferită: *structură binară, ternară sau mixtă* (amestec de picioare metrice binare și ternare: 3+3+4; 5+5+3; 4+5; 3+2+2+3; 4+3+3 etc.); b) *heterometrie* (amestec de versuri variate ca dimensiune, în același cîntec); c) *versuri acefale* (care încep cu silabă neaccentuată — rareori — avînd ca rezultat fraze anacruzice); d) *fracționare mult mai variată a versurilor*, fără a impune cu necesitate rime interioare (ca în folclorul românesc); e) *intercalarea în vers a interjecțiilor sau a refrenelor* dă naștere unor fraze muzicale cu o

Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1964, Ed. a II-a.

Dj = Djudjev Stoian, *Теория на Българската народна музика Ритмика и Метрика*. vol. I, Sofia, Държавно издательство «Наука изкуство», 1954.

Mak. = Vasiljievici M. A., *уголословенски музички фолклор. Македон а*. vol. II, Belgrad, Просвета издавачко предузе е србије, 1953.

Gore = Vasiljievici M. A., *Народное мелоди е црнегоре*, Belgrad, Музиколошка институт. Посебна издана, 12 книга Научнодело, 1965.

Man. = Manoilvici Kosta, *Народне мелоди е из источне србије*, Српска Академија наука посебна издана, книга CCXII, музиколошка институт, книга 8, 1953.

Jug. = Vasiljievici M. A., I*угословенски музички фолклор*, vol. I, Belgrad, Просвете издаваско предузе е Србие, 1950.

În partea stîngă a portativului este notată dimensiunea versului.

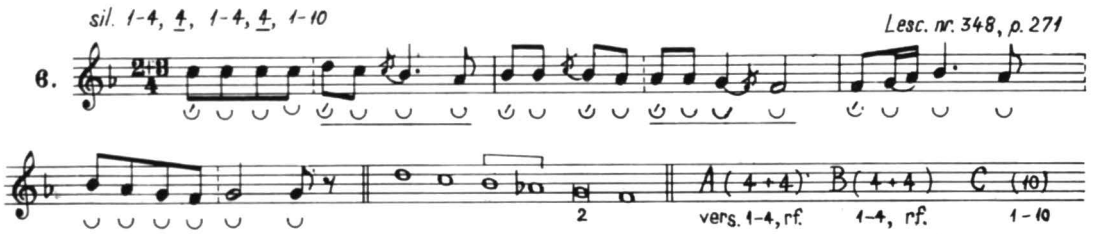
Cifra subliniată corespunde refrenului.

desparte rîndurile melodice
reprezintă silaba accentuată
reprezintă silaba neaccentuată
simbol așezat în stînga portativului, indică structura ritmului aksak.

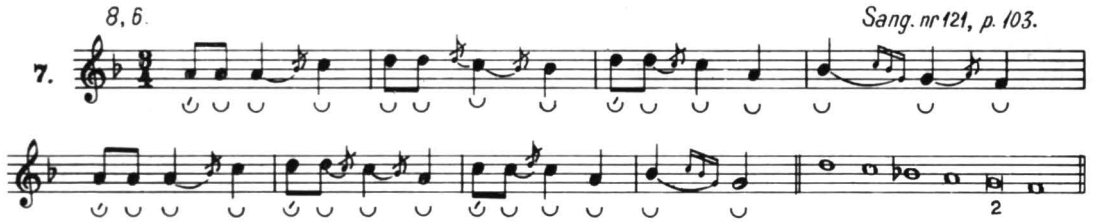
[8] Trăsătură ignorată de unii cercetători, ceea ce se observă în melodiile publicate și care face dificilă analiza.

fizionomie specială. Un exemplu luat la întîmplare din folclorul iugoslav: *vers de 10 silabe* care este fracţionat (probabil de melodie) în 4+6 silabe, în mijlocul cărora se adaugă un refren tetrasilabic, apoi revine versul complet — 4+4 (refren) 4+4, 10. Este posibil ca versurile să fi suferit această împărţire din cauza adaptării lor la o melodie croită pe alt tipar metric. În asociaţie cu melodia, versul se prezintă astfel[9]: A(ab) A($a_{tr}b_{tr}$) B

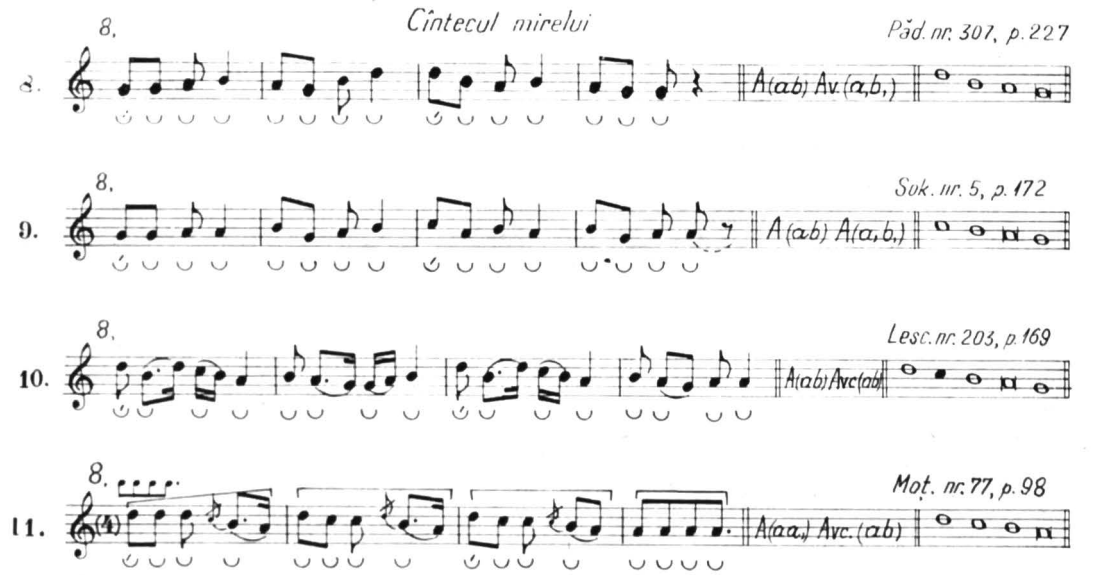
4+4, 4+4 10



Existenţa acestui tip de vers s-ar putea explica şi prin influenţe din afară sau păstrarea unui substrat cu totul diferit de cel moştenit de la culturile vechi ale acestei zone. La aceasta se adaugă şi faptul că în limbile sub-dunărene se întîlnesc silabe lungi şi scurte, în afară de cele accentuate şi neaccentuate, (singurele caracteristice limbii române). Consecinţele acestui fapt sînt foarte mari în ceea ce priveşte structura ritmică a melodiilor. Iată o melodie bazată pe versuri heterometrice, cu fraze inegale:



Ca element esenţial comun substratului trebuie considerată şi *structura rîndului melodic*. Majoritatea melodiilor sînt croite pe versuri izometrice, octosilabice, iar rîndul are *structură motivică:* este alcătuit dintr-*un singur motiv repetat*, cu sau fără variaţii *(al doilea motiv poate fi inversat, secvenţat* etc.) sau din *două motive diferite*. Să analizăm comparativ următoarele melodii, din ţara noastră (ex. nr. 8), Albania (ex. nr. 9), Iugoslavia[10] (ex. nr. 10) şi Bulgaria (ex. nr. 11);



[9] tr. aşezat în partea de jos a literei mici (care reprezintă motivul) arată secvenţarea lui la un interval inferior (pe altă treaptă).

[10] Melodia a fost notată cu valorile reduse la jumătate.

Este interesant de semnalat că, deși toate melodiile se bazează pe un pentacord de tip major, deși au aceeași formă (AA_c), numai exemplul românesc face excepţie în ce privește raportul dintre cadenţa interioară și cea finală (de 5^{tă}: tr. 5,1)[11], în timp ce în restul melodiilor raportul este de secundă (tr. 3, 2). Toate melodiile au rînduri melodice structurate binar, dintr-un singur motiv repetat (ex. nr. 11) sau din două motive diferite (celelalte ex.). Rîndul melodic secund are aceeași structură, dar în ex. nr. 9 apare un motiv nou (c). Se constată o mai mare apropiere între melodia românească și cea albaneză, pe de o parte, și între melodia iugoslavă și cea bulgărească, pe de altă parte. Versurile sînt izometrice, iar strofa face parte din cel mai vechi strat (de tip primar). Melodiile cu strofe de tip primar se diversifică prin repetarea rîndului melodic și utilizarea unor procedee de creaţie variate.

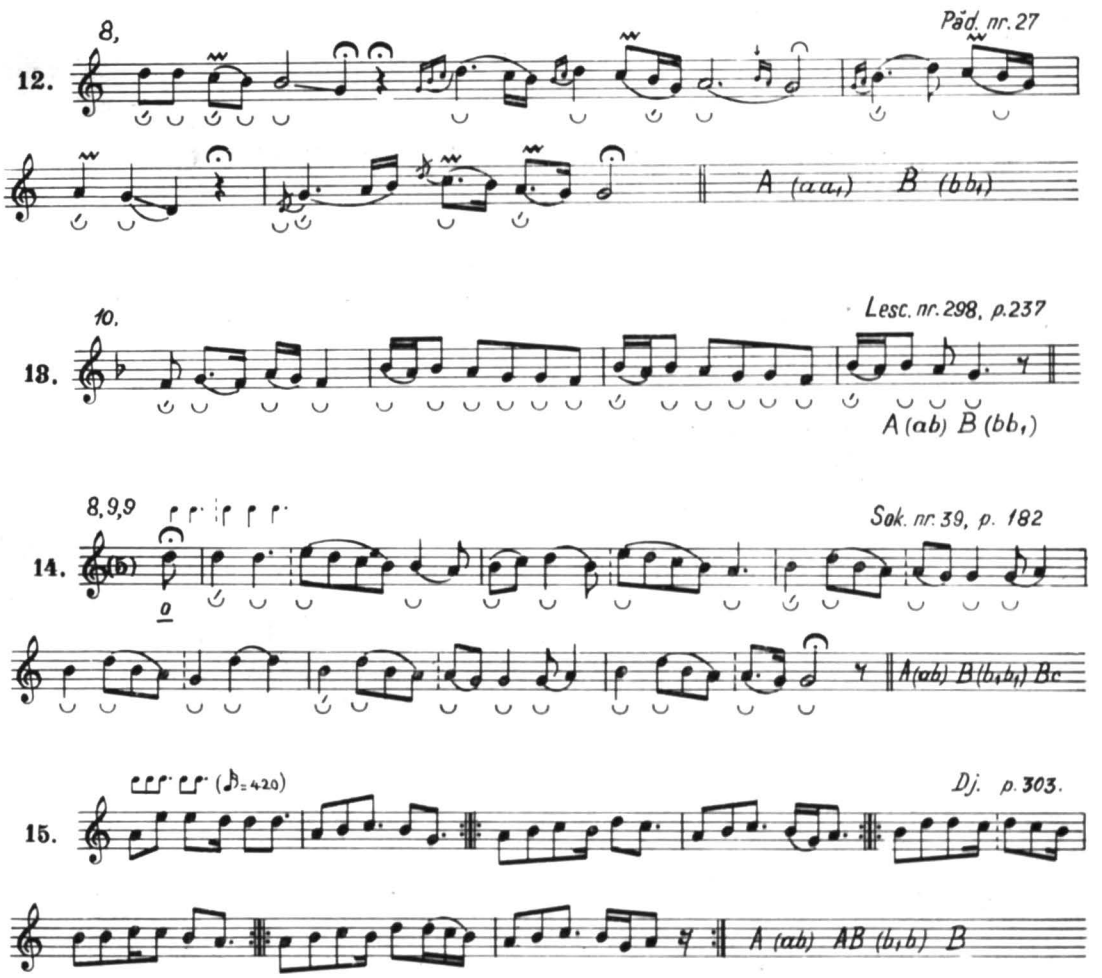
Strofa de tip binar este și ea larg răspîndită în aceste ţări, fără a avea însă o frecvenţă egală. După modul de repetare și alternare a rîndurilor melodice s-au format următoarele structuri: A A B, A BB, A B A, A A B A, A A B B, A A A B, A B A B, A B B A, A B B B. La acestea se adaugă, uneori, unul sau mai multe refrene (mediane sau finale). Așadar, strofa este construită din 2, 3, 4 (rar mai multe) rînduri melodice. După modul de relaţii între rîndurile melodice (înrudite prin motivul iniţial sau secund, utilizarea acestuia secvenţat, numai unul sau ambele, concentrarea sau amplificarea, inversarea lor etc.), se nasc tipuri melodice diverse. O relaţie cunoscută la popoarele balcanice, foarte frecventă și la români, constă din preluarea motivului secund al primului rînd și repetarea lui pînă la dimensiunea unui rînd. Iată spre exemplu un cîntec românesc (ex. nr. 12), unul iugoslav (ex. nr. 13), unul albanez (ex. nr. 14) și unul bulgăresc (ex. nr. 15).

12. 8, Păd. nr. 27
A (aa₁) B (bb₁)

13. 10. Lesc. nr. 298, p. 237
A (ab) B (bb₁)

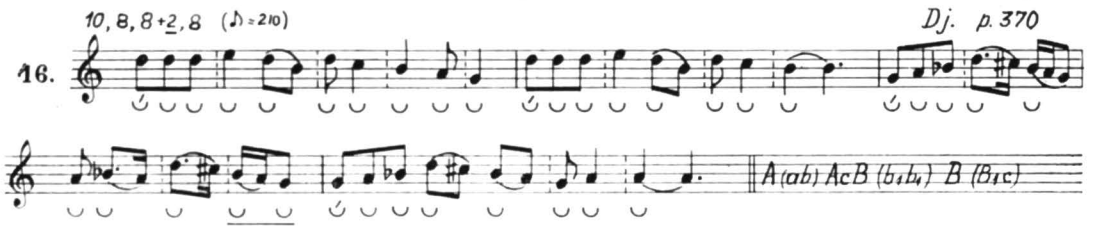
14. 8,9,9 Sok. nr. 39, p. 182
A (ab) B (b₁b₁) Bc

15. (♪=420) Dj. p. 303.
A (ab) AB (b₁b) B



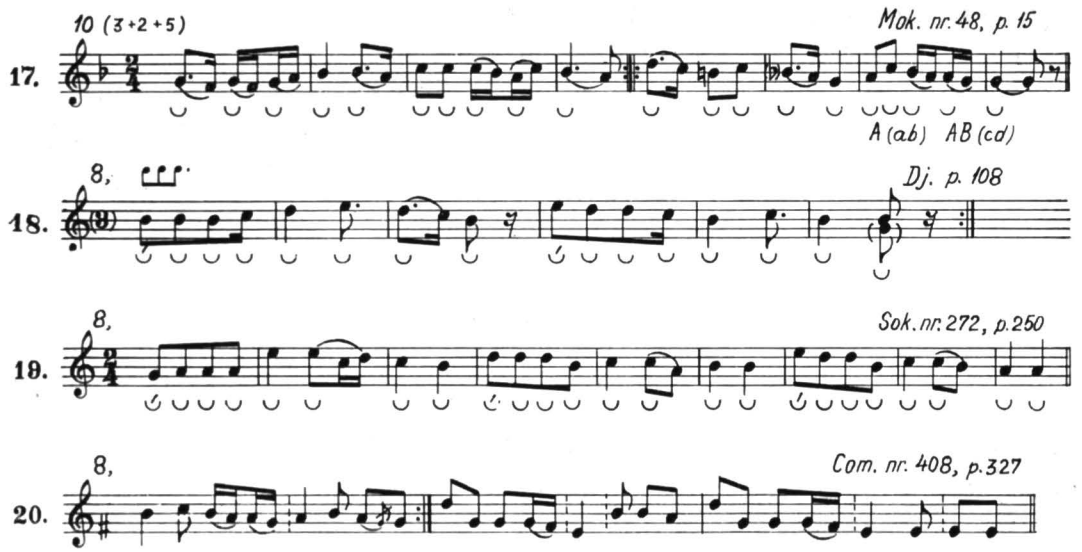
[11] tr. = prescurtare pentru « treaptă ».

În această categorie, la popoarele din sud, adeseori *versurile sînt heterometrice*, deci frazele sînt asimetrice (ex. nr. 16), așternîndu-se pe octo- și decasilabi:



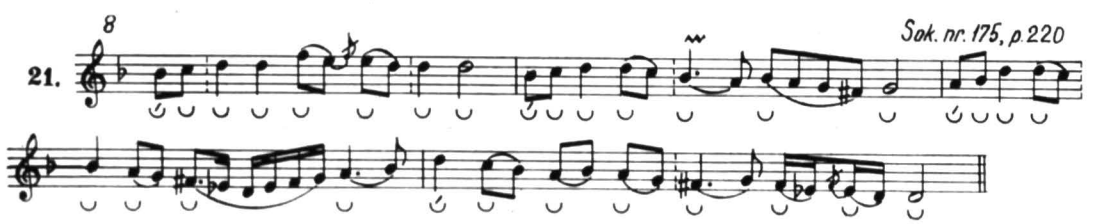
Alte cîteva procedee cunoscute la toate popoarele: preluarea motivului din rîndul prim (A=aa), la care se adaugă un motiv nou (B=ab sau B=ba); formarea frazei secunde dintr-un motiv nou (B=bb); fraza secundă compusă din două motive noi (B=bc). Alte mijloace de înrudire, la care tehnica de înlănțuire este clară în simbolurile de mai jos: A = ab B = ba; A = ab B = bc; A = ab B = ac; A = aa B = bc; A = ab B = cb; A = ab B = cc; A = ab B = cd.

Ultima structură strofică pare de origine mai nouă și nu este prea răspîndită. Cîteva exemple: iugoslav (ex. nr. 17), bulgăresc (ex. nr. 18), albanez (ex. nr. 19) și românesc (ex. nr. 20).

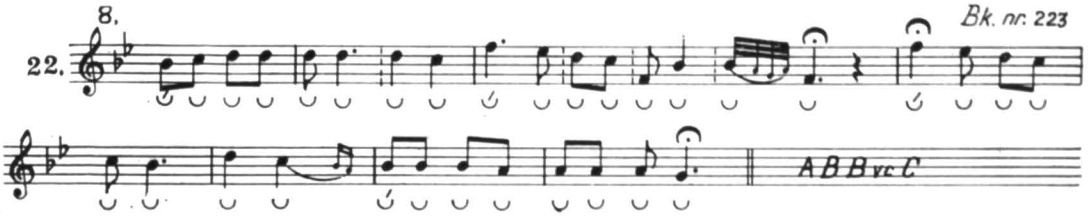


Cea mai frecventă structură strofică o arată simbolul: A = ab B = cb în care, la popoarele sud-dunărene, ultimul motiv este concentrat la jumătate sau variat melodic.

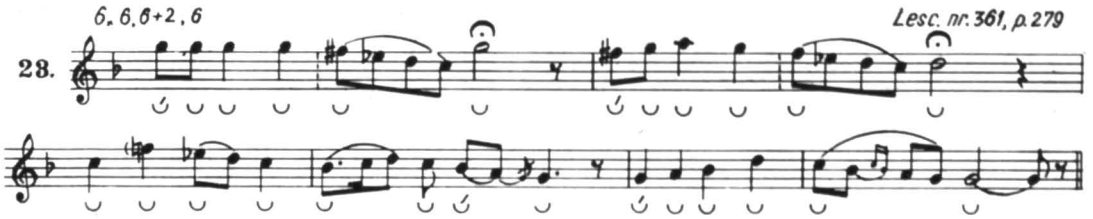
Strofele de tip ternar apar mai mult în cîntecele lirice de cîntec propriu-zis și par de provenienţă mai nouă. Se întîlnesc următoarele structuri: A B C, A A B C, A B C A, A B C B, A B C C. În piesele mai dezvoltate se repetă două rînduri melodice: A A B C C, A B B C B, A A B B C etc. Cîteva melodii cu strofe de tip ternar: din Albania: Aab A_{vc} = aa_{tr} B = ac C= da



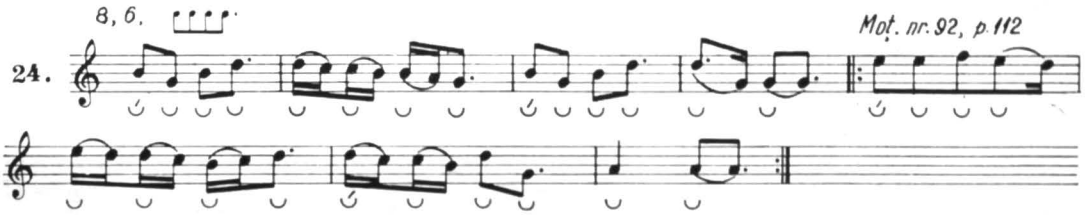
din România: A = ab Bac B = db C = ad_{tr}



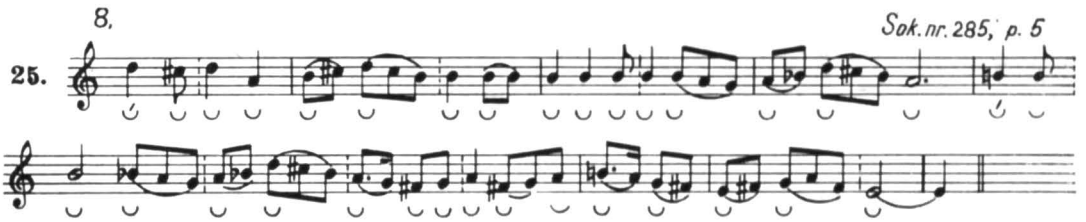
din Iugoslavia[12]: Aaa A = aa_1 B = bc C = dc

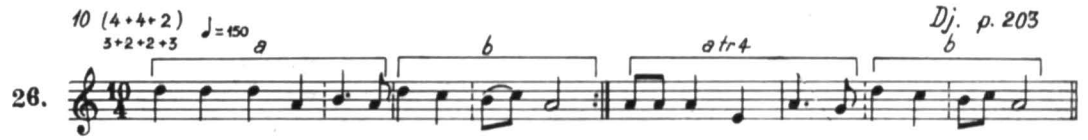


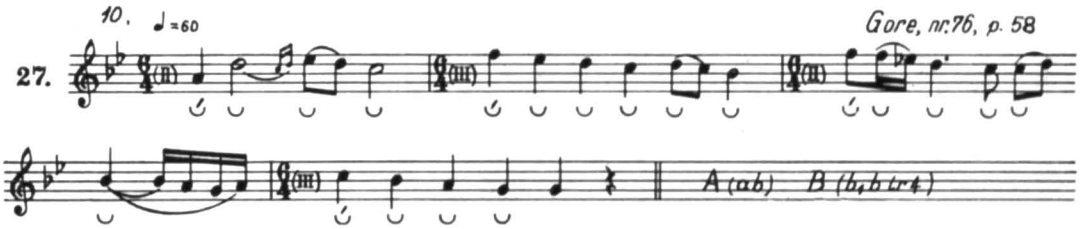
din Bulgaria: A(ab) : || B(cb_{tr}) C(bd)



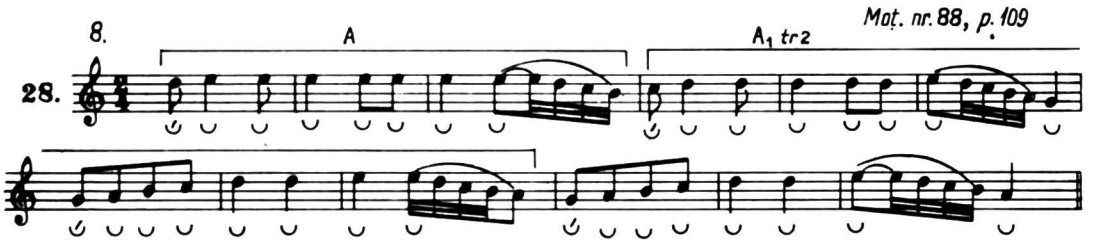
Un alt procedeu de înrudire este *secvențarea la intervale diverse*, cunoscut la popoarele de pe întreaga arie cercetată. Dăm cîteva exemple în care este secvențat fie motivul (ex. nr. 25 din Albania, ex. nr. 26 din Bulgaria, ex. nr. 27 din Iugoslavia), fie rîndul melodic (ex. nr. 28 din Bulgaria și ex. nr. 29 din România):

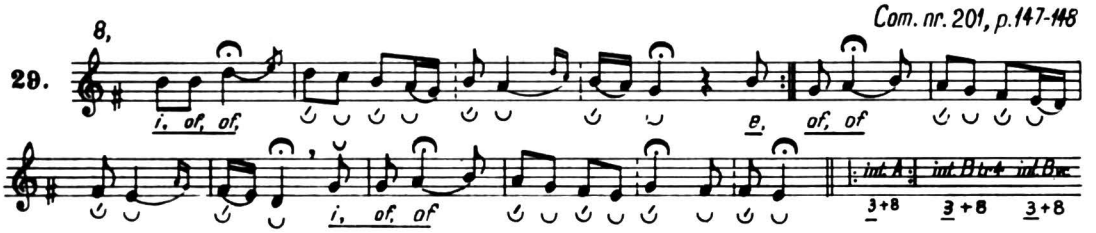




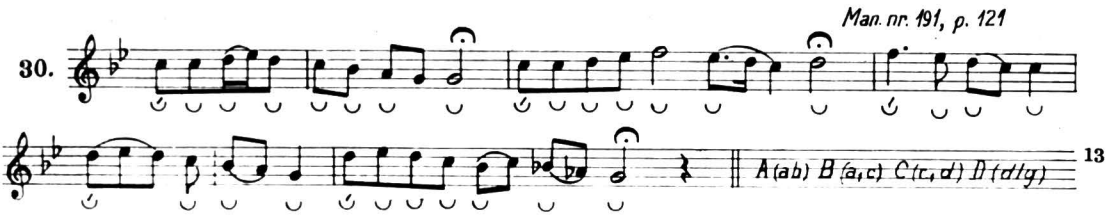


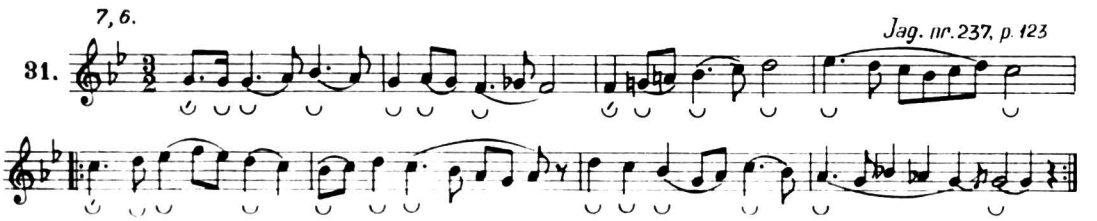
[12] Am mutat cîteva bare de măsură pentru a observa mai bine relația dintre melodie și vers.

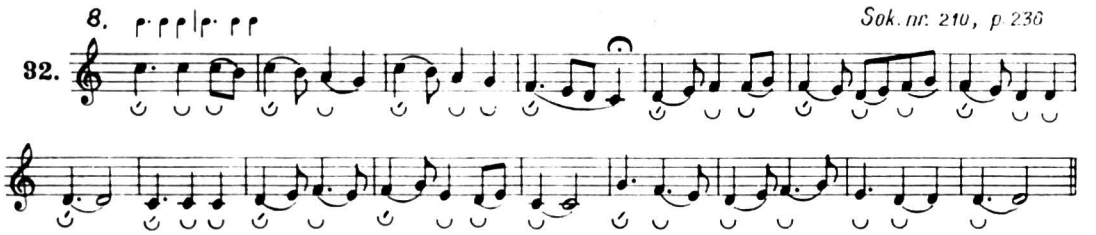


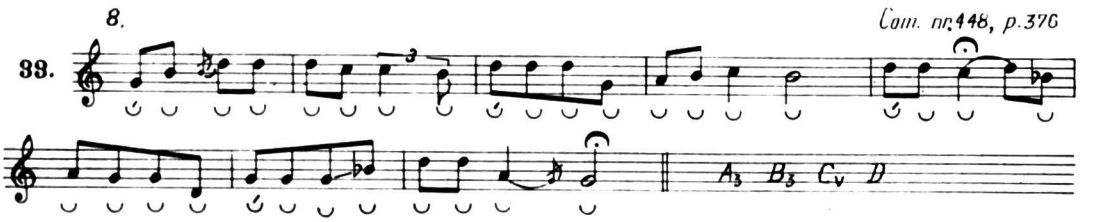


Strofele de patru rînduri diferite (ABCD) sînt rar întîlnite și au de multe ori versuri heterometrice sau un refren final. Analizăm 4 melodii: din Iugoslavia (ex. nr. 30 și 31), din Albania (ex. nr. 32) și România (ex. nr. 33):









[13] lg. = prescurtare pentru « lărgit ».

Analiza materialului a fost făcută parţial, totuşi concluziile ne dezvăluie o serie de fenomene comune folclorului din sud-estul european.

În această scurtă expunere ne-am ocupat de cîteva trăsături comune şi anume:

— dimensiunea şi structura metrică a versului — care determină dimensiunea şi structura melodiei;

— structura arhitectonică a melodiilor, cu referire numai la melodiile vocale strofice (cu formă fixă);

— legile de creaţie şi procedeele de organizare a elementelor expresive, în cadrul perioadei muzicale.

O ultimă precizare se impune înainte de a încheia aceste sumare consideraţii etnomuzicologice. Elementele comune existente în folclorul zonei studiate nu umbresc trăsăturile specifice fiecărui popor în parte, însuşirile sale psihice şi sensibilitatea fiind determinate de condiţiile de viaţă social-economice şi politice proprii.

Aportul fiecărui popor la tezaurul culturii muzicale universale nu constă în aceste elemente comune — unele venind dintr-o perioadă străveche, antropologică, fiind înrădăcinate în conştiinţa psiho-fizică a omului, altele mai recente —, ci în modul de selecţionare şi de prelucrare a acestora; mai mult, în *crearea unor noi mijloace de expresie*, care, treptat, pătrund în tezaurul artistic universal. Este un raport dialectic între concret-naţional şi general-universal. Genialitatea fiecăruia din aceste popoare se exprimă în modalităţile de transfigurare, după o concepţie estetică şi etică proprie, a ideilor şi sentimentelor cu ajutorul unor imagini muzicale şi literare (în muzica vocală sînt în congruenţă cu structura limbii vorbite). Astfel, în genul vocal de care ne-am ocupat mai înainte trăsăturile specific naţionale se vădesc în *debit* (element esenţial pentru creaţia populară — Hornbostel), în corelaţiile multiple dintre text şi melodie, în preferinţa pentru anumite tipare de formă şi în conţinutul care « se toarnă » în acestea, în sistemul de cadenţe şi de ornamentare. Se pot urmări aceste afirmaţii în cele trei melodii numerotate 21, 22 şi 23, în care, deşi se întîlnesc unele elemente aproape identice, amalgamarea lor variată generează melodii diferite, specifice popoarelor cărora le aparţin; forma arhitectonică a strofei melodice este aceeaşi, dar structura ei internă prezintă deosebiri.

Concluziile noastre vor fi completate pe măsura studierii şi a altor aspecte ale acestei probleme.

RELAŢIA FILMULUI ROMÂNESC CU CELELALTE ARTE

de MARIUS TEODORESCU

Istoriografia cinematografică românească este de dată recentă. Timp de o jumătate de secol filmul s-a dezvoltat în România fără să apară, ca în alte ţări, discuţii în legătură cu etape deja parcurse şi nici nu s-au aprins polemici în jurul vreunui ideal ori manifest artistic. Doar cîţiva gazetari înregistrau din cînd în cînd în coloanele periferice ale ziarelor şi revistelor prezenţa filmului, discutat mai mult ca fenomen social cu incriminate influenţe asupra moralităţii sau denunţat ca sursă de pervertire a gustului public. Filmul românesc exista (sau nu exista) în funcţie doar de condiţiile economice. Climatul unor discuţii nu se născuse şi nici realizatorii înşişi nu voiau altceva decît « să facă filme ». Despre raportul acestor producţii ale lor cu produsele altor ramuri ale artei nu se întrebau nici ei, nici altcineva.

Lipsind deci din discuţiile publice ca fenomen artistic, nu puţini au fost acei oameni de cultură care au aflat cu mirare că filmul românesc numără aproape şapte decenii de existenţă, fiind doar cu doi ani mai tînăr decît filmul francez.

De cîtăva vreme, se înregistrează însă dorinţa de a se întreprinde o cercetare istorică din ce în ce mai amplă pentru investigarea patrimoniului cinematografiei româneşti din prima jumătate a secolului nostru. Şi, deşi materialul documentar este încă în curs de a fi adunat, s-au manifestat şi cîteva încercări de sinteză, care vor să surprindă trăsăturile cu totul particulare ale dezvoltării istorice a filmului românesc. De asemenea, în ultimul deceniu, filmologia a început să dea semne de prezenţă.

Prima etapă a fost în mod necesar aceea a unor discuţii teoretice privind arta filmului în general, cu trimiteri la marile personalităţi şi opere din cinematografiile străine. După aceea aria s-a restrîns, aducînd pe primul plan problema raportului dintre filmul contemporan şi celelalte arte.

Există cinematografii naţionale şi şcoli cinematografice care stau sub influenţa marcantă a unei arte care i-a conferit esenţă şi particularitate. Şcoala suedeză dintre anii 1918 şi 1925 stă sub semnul literaturii, în special al cărţilor Selmei Lagerlöff. Cea expresionistă germană, din aceeaşi perioadă, sub semnul picturii.

Literatura şi artele plastice sînt, alături de teatru, artele la care filmul a recurs adesea. Aceste împrumuturi i-au făcut pe mulţi să considere filmul ca o formă de spectacol care — din lipsă de tradiţie şi de domeniu sigur — trăieşte parazitar pe seama acelor arte care au un caracter precis delimitat. Adaptările literare, de exemplu, au fost privite ca semnul cel mai elocvent al dependenţei la care cinematograful este perpetuu condamnat.

În acest sens, nu de puţine ori s-a vorbit despre inferioritatea filmului şi, cu ironie,

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 15, Nr. 2, P. 129—136, BUCUREŞTI, 1968

acestui produs semiartistic, semiindustrial i s-a atribuit deviza « je prends mon bien où je le trouve ».

În ceea ce privește cinematografia românească, dacă este de remarcat prezența constantă a unei arte, atunci e cea a literaturii, ecranizările fiind în trecut, ca și astăzi, sursa principală de inspirație.

La început, împrumutul direct a fost motivat de lipsa scenariilor și de absența unei preocupări a scriitorilor de a lucra pentru film. La loc de cinste în preferințele cineaștilor noștri a stat opera lui I. L. Caragiale, proza autorilor Ion Slavici, Liviu Rebreanu, Titus Popovici, precum și povestitorii moldoveni Mihail Sadoveanu și Ion Creangă.

O parte a criticii, formată la tradițiile sigure ale artelor majore, a încurajat orientarea filmului către literatură din prejudecata că, fără asemenea transfuzie, filmul românesc riscă să rămînă o artă inferioară.

S-au ivit însă, foarte curînd, polemici legate de problema fidelității față de originalul literar. Tratarea liberă, folosirea sursei literare doar ca pretext, a fost denunțată ca o impietate. În discutarea unor filme ca *Moara cu noroc* (V. Iliu, 1956) sau *Ciulinii Bărăganului* (Louis Daquin, 1957), mulți dintre criticii și-au bazat aprecierile pozitive pe constatarea că respectivele filme au căutat echivalentele vizuale ale prozei lui Ioan Slavici sau Panait Istrati și s-au plasat în sfera unei inatacabile fidelități față de originalul literar, față de spiritul operei de bază și față de stilul autorului respectiv.

Dar, în ciuda suspiciunii și a rezervelor filologilor, au existat și tratări libere, prelucrări personale ale unor regizori pentru care opera literară a constituit doar un punct de pornire. Așa a fost cazul filmului *Viața nu iartă* (Iulian Mihu — Manole Marcus, 1960), care reunea într-o narațiune unitară trei povestiri ale scriitorului Alexandru Sahia. Povestirea filmică a lui Mihu și Marcus dobîndea un alt stil decît cel al prozatorului.

Recurgînd în mod repetat la *flash-back*, îmbinînd grotescul cu tragicul și dînd plasticii imaginii o tentă expresionistă, filmul nu mai păstrează nici caracterul de reportaj al uneia dintre povestiri (« Pe cîmpia de sînge a Mărășeștilor »), nici superficialitatea analizei psihologice din nuvela « Întoarcerea tatei din război ». Filmul lui Mihu și Marcus este un pamflet tragic. Formula poate părea ambiguă, raportată la formulele « consacrate », sau chiar improprie pentru cel care nu sesizează caracteristica principală a filmului, și anume îmbinarea permanentă dintre notația sarcastică și evoluția către deznodămîntul tragic, proiectarea destinului tragic al unui artist pe fundalul unei societăți redate cu accentuate deformări caricaturale.

Iulian Mihu și Manole Marcus n-au dorit nici o clipă să creeze o corespondentă figurativă a textului literar, ci au realizat o operă personală, al cărei punct de pornire se află numai accidental în proza lui Alexandru Sahia. Rezultatul nu este de consemnat numai pe planul independenței actului de creație, ci și pe acel al plusului de putere de convingere și de emoționare pe care-l are filmul în raport cu mai palidul text al lui Sahia.

La fel s-a întîmplat și cu filmul lui Ion Popescu-Gopo *Harap Alb* (1965), care păstrează numai cîteva elemente ale basmului lui Ion Creangă, în rest materialul fiind modelat în maniera personală a regizorului. Trebuie menționat că este singura dată cînd Gopo a apelat la o sursă literară și, pentru a fi consecvent cu el însuși, a simțit nevoia să evadeze din limitele textului, să preia doar cîteva motive și « să se joace », recompunînd altfel povestirea și colorînd-o cu umorul care îi este caracteristic, cu totul diferit de cel al povestitorului moldovean.

Filologii purişti, care s-au dus la cinema ca să vadă stilul verbal inimitabil al lui Creangă, au fost indignați. La fel s-a întîmplat și în cazul ecranizării romanului istoric al lui Mihail Sadoveanu *Neamul Șoimăreștilor* (Mircea Drăgan, 1964). Din nou se apelase la un scriitor consacrat ca un mare stilist și din nou filologii au fost dezamăgiți: regizorul nu păstrase din roman decît substanța epică... Întocmai ca și în cazul lui *Harap Alb*, o parte a criticii refuza să-i acorde realizatorului dreptul de a lua din opera literară doar unele motive, nu-i acorda libertatea de a nu se limita să transcrie în imagini animate romanul clasicului nostru. Idolatria față de textul literar a generat și la noi, ca și aiurea, multe discuții bizantine.

Faza a doua: s-a constatat că din colaborarea cu literatura, fie epică sau dramatică, rezultă de regulă filme cu o tematică orientată spre oglindirea unor epoci trecute. A început atunci ofensiva pentru restabilirea independenţei filmului faţă de literatură şi indicarea actualităţii ca sursa cea mai potrivită pentru inspiraţia scenariştilor şi a regizorilor.

Dar redescoperirea şi propovăduirea independenţei filmului n-a coincis cu apariţia filmelor *filme*, care să nu datoreze nimic nici literaturii, nici altor arte.

Partizanii filmului pur subliniau la orice ocazie că marile filme, cele care reprezintă cu adevărat arta cinematografică, nu pornesc de la surse literare: *Crucişătorul Potiomkin*, *Goana după aur*, *Hoţi de bicicliete* şi altele n-au în spatele lor opere consacrate de critică. Pledînd cauza cinematografului care nu trebuie să devină o anexă a literaturii, aceşti critici au evidenţiat din producţia recentă *Lupeni '29* (Mircea Drăgan, 1962), *Anotimpuri* (Savel Stiopul, 1963) sau *Duminică la ora 6* (Lucian Pintilie, 1965), care n-au mai recurs la inspiraţia livrescă.

Apelurile de a se persevera pe acest drum s-au înmulţit în anii din urmă, devenind un refren familiar al presei cinematografice, care protestează ori de cîte ori se mai înregistrează o nouă ecranizare.

Prin împingere la absurd, o dată cu izolarea completă a filmului de literatură, s-ar ajunge de fapt la negarea bazei dramaturgice, a scenariului, care va opera totdeauna cu elemente comune multor genuri literare. Poziţia aceasta a mai fost predicată şi teoretizată şi în trecut, în special de Dziga Vertov şi de cei care aderau la teoriile Kinoglazului. Dar n-a fost decît un experiment, care a dat unele rezultate utile fără a reuşi să devină unica soluţie, aşa cum l-au dorit Vertov şi ceilalţi.

O încercare demnă de interes o reprezintă filmul regizorului Mircea Săucan, *Ţărmul n-are sfîrşit* (1962), gîndit ca un poem vizual, debarasat de orice reziduu literar şi realizat deci fără scenariu preexistent. Filmarea s-a bazat pe improvizaţie, pe soluţii născute la faţa locului, în contact direct cu ambianţa şi cu interpreţii. Filmul conţine multe cadraje excelente, soluţii ingenioase de mizanscenă şi montaj, dar nimic nu se încheagă şi nu duce la o operă unitară. Experimentarea artistică a născut aici incoerenţa, lipsa de finalitate, şi filmul pluteşte în zonele unei poezii vizuale ermetice sau ale unei comunicări cifrate. Defectul de bază al filmului izvorăşte din faptul că s-a vrut cu orice chip a fi o demonstraţie. Numai că ori de cîte ori opera de artă capătă ostentativ caracterul unei demonstraţii, ea încetează de a mai fi operă de artă.

Pretenţia de a face *cinematografie pură* ar împinge arta filmului spre epuizare, după cum imboldul de a se adresa cu precădere literaturii, ar transforma-o într-o manifestare anexă, cu scopuri pur ilustrative şi de popularizare.

Dar chiar şi partizanii filmului complet detaşat de literatură sau teatru nu pot nesocoti influenţa reciprocă existentă între diferitele arte. Chiar dacă nu se inspiră direct din vreo operă literară, nu se poate nega sau interzice filmului de a se lăsa influenţat de literatura modernă. Ea este prezentă şi în filme realizate după scenarii originale, ca *Anotimpuri*, *Duminică la ora 6* sau *Dimineţile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier, 1966).

Influenţa directă sau indirectă a literaturii a încurajat de multe ori folosirea figurilor de stil (comparaţia, elipsa, simbolul, metafora, hiperbola), ceea ce a sensibilizat modul de exprimare cinematografică. Ori asta evidenţiază că, pînă la un punct, există analogii de procedee artistice, fie între film şi literatură, fie între film şi artele plastice.

În cazul unor filme ca *Setea* (Mircea Drăgan, 1960), *Străinul* (Mihai Iacob, 1963) sau *Desfăşurarea* (Paul Călinescu, 1954), influenţa prozei lui Titus Popovici şi Marin Preda a fost directă, deşi filmele citate nu se încadrează perfec în categoria ecranizărilor. Dar conciziunea stilului lui Marin Preda, de pildă, şi viziunea sa precisă asupra satului românesc contemporan s-au transmis şi filmului lui Paul Călinescu, înscriindu-l ca o primă reuşită în oglindirea realistă a vieţii ţăranului român. Literatura lui Marin Preda nu mai are nimic din sentimentalismul romanţios al literaturii sămănătoriste şi al prozatorilor care au explorat filonul idilic şi pitoresc al satului românesc. Este o proză aspră, netă, iar filmul *Desfăşurarea* are şi el, în mod vizibil, aceeaşi tentă ca şi proza lui Marin Preda.

Stilul lui Titus Popovici este mai impetuos, uneori mai liric, iar alteori mai sarcastic, îmbinînd filonul epic cu preocuparea pentru analiza psihologică. Cărțile lui au generat două filme valoroase, dintre care *Setea* duce mai departe reușitele filmului *Desfășurarea*, adăugîndu-i o nouă dimensiune. Acțiunea petrecîndu-se într-o epocă plină de frămîntări revoluționare, într-un moment de răscruce, și filmul este mai dinamic decît *Desfășurarea*, plin de forță, cu o cuprindere largă a momentului istoric.

Străinul a invitat la un nou tip de analiză psihologică, în directă legătură cu evoluția fenomenelor sociale, creînd mai ales imaginea unui intelectual tînăr care se resimte, în evoluția lui, de toate impulsurile evenimentelor istorice.

În filmele citate mai sus se poate desprinde o schimbare de viziune care reprezintă o evoluție petrecută paralel și în cinematografie și în literatura noastră.

Filmele de lung metraj ale lui Ion Popescu-Gopo sînt și ele însuflețite de modalitățile noi ale literaturii contemporane, deși Gopo face parte dintre regizorii preocupați în primul rînd de soluțiile figurative. Dar, după modelul prozatorilor moderni, Gopo renunță, de regulă, la construcțiile elaborate după criterii tradiționale.

Există o generație de tineri prozatori al căror stil, cînd este discutat, este evidențiat ca fiind caracterizat prin folosirea unor elemente ale limbajului cinematografic: prezența tehnicii montajului, răsturnări de cronologie, notații concise care sugerează mizanscena sau chiar cadraje. Despre această proză — și la noi, ca și în alte țări — se spune că a fost probabil scrisă în vederea unor ulterioare transpuneri cinematografice. Unii dintre acești scriitori au un stagiu în cinematografie, mai bogat sau mai puțin bogat în scenarii originale. O parte au fost realizate, altele nu, cele din urmă devenind deseori punctul de plecare al unui scurt roman sau al unei nuvele, care au păstrat caracteristicile scenariului cinematografic.

Despre influența pe care o exercită filmul asupra romanului modern s-a scris pînă acum foarte mult, cu referiri mai ales la prozatorii americani. Ea probează că relația film-literatură nu se face unilateral și nu duce la înfeudarea cinematografiei și că este firesc să se vorbească mai degrabă despre influență și împrumuturi reciproce. Lucrul acesta nu dovedește altceva decît că filmul a ajuns o artă majoră și că a intrat într-un dialog natural cu celelalte arte.

Relația filmului cu teatrul este la fel de complexă și de controversată ca și raportul cu literatura. André Bazin spunea: « Il a toujours été tentant pour le cinéaste de photographier le théâtre, puisque celui-ci est déjà un spectacle; mais on en connaît le résultat... » [1].

S-a discutat adesea despre dubla origine a spectacolului cinematografic: una, tributară teatrului, reprezintă calea pe care s-au angajat la începutul secolului Méliès și *Les Films d'Art*; cealaltă descinde din scurtele benzi ale lui Lumière și se adresează direct realității imediate.

Pe treapta cea mai de jos a relației film-teatru se înscrie fotografierea brută a spectacolului teatral, despre care vorbea și Bazin și care duce la categoria « teatru filmat ».

În cinematografia noastră ea n-a generat decît opere ca *O scrisoare pierdută* (V. Iliu — Sică Alexandrescu, 1953) ,după spectacolul Teatrului Național din București cu piesa lui I. L. Caragiale, și *Bădăranii* (Gh. Naghi — Sică Alexandrescu, 1960), care « punea în conservă » pentru posteritate unul dintre cele mai apreciate spectacole din repertoriul Naționalului bucureștean.

Celebrul 702, după piesa omonimă a lui Al. Mirodan, se plasează la jumătatea drumului dintre cinematografierea unui spectacol teatral și adaptarea cinematografică. Transpunerea ar fi implicat folosirea unor modalități noi de povestire și de construcție dramatică diferită față de textul inițial; filmul amintit se menține însă într-o zonă incertă, fără o intenție precisă de tratare a materialului literar, combinînd soluțiile cinematografice cu reproducerea corectă a textului.

Un aspect mai important în relația dintre filmul românesc și teatru s-a manifestat într-un alt domeniu. Tradițiile dramei istorice, cultivată cu pasiune în a doua jumătate a

[1] Henri Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, Paris, 1960, vol. II.

secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, au dus la încercarea de creare a filmului istoric naţional.

Prima tentativă, din anul 1912, aparţine lui Grigore Brezeanu, care a avut ambiţia să reconstituie epoca şi episoadele legate de evenimentele din 1877: *Războiul pentru independenţă*. Au urmat apoi *Cetatea Neamţului* şi alte filme, în special între anii 1923 – 1930, dar posibilităţile tehnico-materiale ale cinematografiei noastre de atunci s-au dovedit insuficiente pentru asigurarea condiţiilor necesare genului, iar speranţele cineaştilor români de a da echivalentele cinematografice ale dramei istorice au rămas neîmplinite.

În anii din urmă, filmul istoric a renăscut, dar de data aceasta mai puţin sub zodia dramei istorice cît mai degrabă sub influenţa filonului epic din romanele sadoveniene ori a povestirilor consacrate haiducilor.

Contribuţia teatrului s-a menţinut în cinematografia noastră în special prin adaptările unor comedii: piesele lui I. L. Caragiale *O noapte furtunoasă* (Jean Georgescu, 1942) şi *D-ale carnavalului* (Naghi-Miheles, 1958), ale lui Mihail Sebastian, *Ultima oră*, devenită în versiunea filmică *Afacerea Protar* (Haralambie Boroş, 1955), şi *Steaua fără nume* (Henri Colpi, 1966), ori comediile lui Tudor Muşatescu *Visul unei nopţi de iarnă* (Jean Georgescu, 1946) şi *Titanic vals* (Paul Călinescu, 1964).

Influenţarea filmului românesc de către teatru este de discutat însă şi sub un alt aspect: folosind numai actori de teatru şi uneori şi regizori de teatru, se evidenţiază caracterul teatral al multor mizanscene şi al interpretării actoriceşti. Este adevărat, sîntem în prezenţa unui teatru modern, sobru, dar totuşi teatru! Acesta s-a întîmplat mai ales în filmele care au folosit excesiv dialogul sau în comediile cinematografice care au apelat la *quiproquo* – *Nu vreau să mă însor*, *Alo, aţi greşit numărul!* şi altele. Acestea nu se mai inspirau din texte destinate scenei, dar tehnica scenariilor nu diferea prea mult de aceea a unor piese în mai multe tablouri.

Gopo, care n-a pus în filmele sale de lung metraj accentul pe dialog, păstrînd tradiţia comicului pur vizual, a scăpat acestei categorisiri. El recurge la elementele comicului burlesc. Exemple se pot da nenumărate. De pildă, în *Harap Alb*, cînd Făt Frumos se repede asupra adversarului său cu spada în mînă... nimereşte într-o fîntînă! Sau apariţia fiului de împărat în pantaloni scurţi şi care, atunci cînd taică-su se înfurie şi strigă la el, se sperie şi cade pe jos, ca în tradiţia farsei cinematografice sennettiene. Publicul a reacţionat cu aceeaşi spontaneitate şi rîsul s-a declanşat la fel ca pe vremea lui Mack Sennett.

Dacă în comedia cinematografică românească s-au păstrat, de regulă, modalităţile comediei teatrale – şi cînd era vorba de adaptări, şi atunci cînd filmele se bazau pe scenarii originale –, Ion Popescu-Gopo şi Geo Saizescu (*Un surîs în plină vară*, 1964) se refuză în general unei asemenea soluţii, cultivînd gagul vizual şi sonor, ca în bunele timpuri ale comediilor burleşti.

Dar şi în discutarea relaţiei teatru-film trebuie observată o inflenţare reciprocă. Indirect şi pe neobservate, filmul a schimbat mult factura mizanscenelor teatrale şi a simplificat stilul interpretativ al actorilor. Pentru mulţi dintre ei, să li se spună că au jucat simplu, ca într-un film, reprezintă o rîvnită laudă.

Cîteodată, spectacolele de teatru îmbracă forma unui spectacol cinematografic, tinzînd atît către reprezentaţia continuă, prin suprimarea antractelor, cît şi către o punere în scenă desfăşurată cu dese treceri în locuri de acţiune foarte diferite, corespunzătoare trecerilor prin montaj între secvenţele unui film. O asemenea formulă a fost adoptată de Teatrul Naţional din Bucureşti la spectacolul *Vedere de pe pod* (regia Sică Alexandrescu). Se folosea nu numai mutarea rapidă a acţiunii dintr-o ambianţă în alta sau desfăşurarea spectacolului fără întreruperi, ci şi forme de expresie specific cinematografice, cum sînt deschiderile sau închiderile imaginii prin întunecare, la începutul şi la sfîrşitul unor scene, sau ilustraţia muzicală ultilizată după modalităţile în care ea este folosită în film.

În punerile sale în scenă, Liviu Ciulei se relevează şi el influenţat de film, după cum în recentul său film *Pădurea spînzuraţilor* mizanscena are o notă de teatralitate, integrată însă perfect unui riguros stil vizual. La fel şi în creaţia altor regizori de teatru (Sorana Coroamă, Horea Popescu, Lucian Giurchescu) se poate observa o preocupare pentru

cursivitatea desfășurării spectacolului după modalitățile cinematografice, cu momente compuse scenic ca pentru puneri în cadru, plastica acestora amintind de expresivitatea imaginii cinematografice. Mizanscenele Soranei Coroamă, în spectacole ca *Petru Rareș* sau *Hora domnițelor*, au reale virtuți cinematografice.

Filmul și artele plastice utilizează elemente comune — punerea în cadru prin delimitarea cuprinderii unui moment sau a unui fenomen, compunerea elementelor pentru redarea senzației de spațiu, elemente de lumină, dirijarea privirii către un centru principal de atenție, iar în ultimele trei decenii culoarea. Și filmul, și pictura au la bază exprimarea prin imagini (« filmul, artă figurativă »). Această comunitate nu justifică însă o discuție privind dependența filmului față de artele plastice, după cum nici problema totalei lui izolări nu se poate pune.

Henri Lemaître spune, în cartea sa « Beaux-arts et cinéma »: « ...la fameuse question de la spécificité du cinéma, notion confuse s'il en fut et qu'en tout cas il ne conviendrait guère d'interpréter comme impliquant une sorte d'autonomie esthétique à laquelle aucun art ne peut prétendre absolument... » [2].

Asupra filmului românesc, artele plastice au exercitat în genere o redusă influență. Excludem, bineînțeles, din discuție categoria *filme de artă* și cele două moduri generale de înțelegere a acestui gen: filmele la care predomină caracterul ilustrativ și care se rezumă la un fel de album de imagini, nu prea diferit de o proiecție cu diapozitive, și, a doua categorie, filmele care se aventurează spre o interpretare a unui fenomen artistic ori încearcă o incursiune în procesul de creație al unui artist.

În sprijinul acestei diferențieri se pot da cîteva exemple din cinematografia mondială, dintre care cele mai cunoscute sînt cele două filme consacrate lui Pablo Picasso, unul realizat de italianul Luciano Emmer, al doilea de H. G. Clouzot (*Misterul Picasso*), fiecare corespunzînd cîte unei categorii. Primul este o expunere ilustrativă, al doilea o analiză a modalităților de expresie ale marelui pictor.

În cazul filmelor românești, majoritatea filmelor de artă se înscriu în seria documentarelor care utilizează pictura sau sculptura doar în vederea reproducerii și popularizării lor prin intermediul imaginii cinematografice. Există o serie bogată de filme inspirate din operele pictorilor Nicolae Grigorescu, Luchian, Th. Aman și alții, din picturile murale ale bisericilor din Nordul Moldovei ori, recent, din opera lui Brâncuși. În cel de-al doilea gen, este de citat filmul regizorului Erich Nussbaum consacrat pictorului Ciucurencu, în care se caută să se pătrundă dincolo de aspectul imediat al picturii și al stilului foarte personal al lui Ciucurencu, se întreprinde o scurtă analiză a modului de gîndire artistică a pictorului.

Nu trebuie să se neglijeze însă total influența pe care pictura a exercitat-o indirect asupra filmului artistic românesc. Poezia uneori stranie, alteori aspră a peisajului din filmele lui Victor Iliu (*Moara cu noroc* și *Comoara de la Vadul Vechi*) poate fi raportată la gustul pentru peisaj al picturii românești. De altfel și regizorul însuși practică desenul și grafica, e drept nu în mod public, ci ca « un violon d'Ingres ».

Filmele noastre nu manifestă deseori preocuparea de a compune cadraje în chip riguros, după stilul și regulile de compoziție ale unei anumite școli picturale. Nu avem exemple similare cu *Chermesa eroică* a lui Feyder ori cu *Romeo și Julieta* al lui Renato Castellani. Dar nu este mai puțin adevărat că și în filmul românesc, mai ales în cel de animație, se simte astăzi influența picturii și a graficei moderne. Filmul de animație, chiar după acceptarea includerii elementului sonor, rămîne o artă care se exprimă esențialmente prin mijloace vizuale. De aceea el este și domeniul în care se manifestă cel mai direct relația cu artele plastice și influența certă a acestora din urmă.

Filmul românesc de animație și îndeosebi filmele de desene animate (Ion Popescu-Gopo, Liviu Ghigorț, Musteța, O. Vărășteanu ș.a.) au o factură modernă a desenului, care amintește în permanență de desenul și pictura contemporană. Regizorii menționați nu sînt tributari stilului clasic, disneyan, ci se evidențiază prin utilizarea culorii și a dese-

[2] Henri Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*, Ed. du Cerf, Paris, 1956.

nului în spiritul picturii şi graficei moderne. Cinepictura lui Sabin Bălaşa, în *Picătura* şi *Oraşul*, deschide perspective noi pentru animaţia românească şi atrage atenţia asupra prezenţei unui cineast cu o deosebită sensibilitate şi profunzine a gîndirii.

O altă încercare interesantă a apărut în filmul artistic de scurt metraj *Politică cu delicatese* (Haralambie Boroş, 1963). Pornind de la schiţele lui I. L. Caragiale, regizorul a refuzat să-şi plaseze acţiunea într-un cadru tradiţional realist, în care decorurile de epocă să fie cît mai minuţios reconstituite. El a adoptat calea stilizării şi a recurs la scenografia picturală, ca în filmele expresioniştilor, cerînd scenografului său Piliuţă decoruri ostentativ picturale, deformări de linii şi accente caricaturale ori detalii care echivalau cu un gag vizual: pisica pe care o goneşte patronul băcăniei este desenată pe perete; la fel ceasul şi chiar unii dintre invitaţii de la petrecere. Efectul obţinut a fost o participare efectivă a întregii plastici a filmului la intenţia de satiră a regizorului, opera cinematografică nepierzînd nimic din caracterul realist, sporindu-şi însă tonul caustic.

Culoarea a debutat în cinematografie ca orice inovaţie formală: mai întîi cu aspect de noutate tehnică, abia mai tîrziu devenind un mijloc de expresie artistică. În anii din urmă s-a reluat discutarea problemei culorii în film, vorbindu-se despre paleta stilizată, despre filme care utilizează culoarea în mod pictural ș.a.m.d. S-a arătat că cele mai reuşite filme în culori nu sînt cele care s-au mulţumit să reproducă din natură culorile aşa cum sînt ele, ci acelea în care a intervenit o concepţie plastică precisă, care a selecţionat culorile, le-a compus şi a stilizat imaginea, tinzînd către soluţii picturale.

Aici nu trebuie văzută din nou o dependenţă a filmului faţă de o altă artă. Imaginea filmelor din categoria amintită mai sus nu este de fapt pictură animată, ci, mai corect spus, rezolvă în mod artistic problema culorii în film. Secvenţe întregi din *Le bonheur* (Agnès Varda), mai ales scenele din pădure şi cele de pe malul iazului, sînt valoroase nu pentru că amintesc de pictura impresionistă, ci pentru că imaginea reuşeşte să transmită, o dată cu poezia ambianţelor respective, în anumite momente ale zilei sau ale unui anotimp, şi ideile sau sentimentele regizoarei. Angès Varda nu s-a rezumat să imprime fotografic clişee din natură, ea a uzat de toate mijloacele tehnice-artistice de care dispune filmul pentru a realiza o imagine care să trezească emoţii estetice.

În acelaşi sens, s-au făcut şi în filmul românesc cîteva tentative care, sperăm, vor fi dezvoltate în viitor. Chiar de la documentarul *Toamna în Deltă* (Paul Călinescu, 1951) şi de la filmul artistic *Nufărul roşu* (Gh. Tobias, 1955) — primele filme în culori ale cinematografiei noastre de după 23 august 1944 — sînt de evidenţiat cîteva reuşite, ca: depărtarea imaginii de clişeul fotografic naturalist, selecţia şi compunerea culorilor în cadru. Recent, *Neamul Şoimăreştilor*, *Harap Alb* şi *Amintiri din copilărie* au reluat experienţele, vădind la realizatorii noştri permanenţa acestei preocupări.

De fapt s-ar putea vorbi despre preocuparea de picturalitate nu numai în filmul artistic, şi mai ales în cel în culori, dar şi în filmul documentar şi în filmele alb-negru. Numeroase secvenţe din *Anotimpuri*, *Duminică la ora 6* sau *Primăvara fierbinte* (Mircea Săucan, 1960), ori din recentul documentar *Stuf* (Titus Mesaroşiu, 1966) cuprind cadre de adevărată virtuozitate, imaginea ridicîndu-se la nivelul unor reale valori plastice.

Înainte de a încheia acest rapid tur de orizont asupra relaţiilor dintre filmul românesc şi celelalte arte, cîteva cuvinte despre raporturile sale cu muzica.

Spre deosebire de alte cinematografii (austriacă, germană, americană), filmul românesc n-a generat *filme muzicale* [3], filme-operetă, comedii muzicale, filme de music-hall. Muzica a fost prezentă doar ca ilustraţie de fond, servind de acompaniament unor secvenţe lirice sau dramatice.

Şi aici sînt de observat două etape, caracteristice evoluţiei filmului românesc. În primii ani (cam între 1950 şi 1955), colaborarea dintre compozitor şi realizatorul filmului genera o muzică independentă, fără nici o contingenţă de intenţii sau manieră între concepţia regizorală şi cea a compozitorului. Se citează, ca amuzament, cazul unui regizor român

[3] O excepţie este *Darclée* (Mihai Iacob, 1960), film biografic-muzical consacrat marii cîntăreţe de operă Hariclein Hartulary-Darclée.

care, în absența compozitorului, a montat singur bucățile muzicale, dar le-a încurcat. Fragmentul al șaptelea l-a montat la începutul filmului, muzica « dramatică » din final a conjugat-o cu o scenă de dragoste, iar pasajele lirice în intenția compozitorului însoțeau momentele de tensiune. La proiecție, compozitorul s-a luat cu mîinile de cap, protestînd vehement, dar toată lumea a fost de acord că « merge și așa ».

La asemenea filme, de cele mai multe ori, după premieră, partitura muzicală era reluată și, cu foarte puține modificări, executată în concerte publice sub formă de suite (vezi suitele *Mitrea Cocor* sau *Munții Apuseni*).

Dar, din fericire, se pot cita și cazuri cînd colaborarea regizor-compozitor a dus la un alt gen de muzică. La filmele lui Gopo, compozitorul Dumitru Capoianu nu scrie muzică ilustrativă și nici muzică independentă. Fragmentele sale muzicale nu sînt decît o *tratare muzicală a coloanei sonore*, cu toate efectele sau mai bine spus utilizînd întreaga gamă a posibilităților tehnico-artistice (reverberații, distorsionări, zgomote imitate muzical sau zgomote trucate și apoi integrate muzicii etc.). Muzica lui Capoianu scrisă pentru film nu poate fi ascultată pentru că, în sine, ea nu este inteligibilă dacă este desprinsă de coloana-imagine a filmelor pentru care ea a fost destinată.

Un alt exemplu îl oferă partitura muzicală scrisă de Theodor Grigoriu pentru filmul *Erupția* (Liviu Ciulei, 1957). Pasajele muzicale erau perfect încorporate respectivelor momente de spectacol mai ales atunci cînd tindeau să participe, alături de imagine, la crearea unei anumite atmosfere sau a unor senzații pe care imaginea singură nu le transmitea. Desfăcute de această sudură cu imaginea, respectivele fragmente muzicale nu au în sine nici o valoare.

Urmărită în corelațiile sale firești cu evoluția celorlalte arte, cinematografia românească a marcat o ascendentă individualizare. Ea a împrumutat, asimilîndu-le, elemente specifice altor arte, fără a pierde din vedere căutarea continuă a însușirii și a folosirii mijloacelor sale specifice de expresie. Influența reciprocă, departe de a fi un motiv de incriminare, este o dovadă grăitoare a complexității fenomenului artistic contemporan, pe de o parte, și a lentei elaborări a unui stil al cinematografiei noastre naționale, pe de altă parte.

Această complexitate trebuie avută în vedere atunci cînd se angajează discuții teoretice și, mai ales, cînd se caută să se ajungă la unele concluzii asupra filmului românesc, contemporan la capătul a două decenii de activitate. Simplificările metodologice își au utilitatea lor, dar cînd sînt absolutizate pot duce la concluzii pripite și false, care nu sînt de folos nici uneia dintre arte și îndeosebi cinematografiei noastre.

De aceea ni se pare gratuită orice teoretizare care tinde să separe complet evoluția filmului românesc de evoluția celorlalte arte și să analizeze fenomenul cinematografic strict în numele *filmului pur*.

TURNEELE LUI ZAHARIA BÂRSAN ÎN TRANSILVANIA (1906—1913)

de MARGARETA ANDREESCU

Şirul marilor turnee de teatru în Transilvania — acţiuni culturale temerare cu profund răsunet şi urmări concrete în viaţa social-culturală a românilor din această provincie — se încheie, după cum se ştie, cu cel de-al doilea turneu al lui Mihail Pascaly din anul 1871. Fany Tardini-Vlădicescu, Mihail Pascaly, Matei Millo — chintesenţă a artei teatrale româneşti din acea epocă — au fost fără îndoială şi ctitorii virtuali ai teatrului românesc din Transilvania. Fiecare spectacol al lor, prin înalta-i ţinută artistică, prin fervoarea cu care transmitea spiritul limbii şi literaturii româneşti şi — implicit — stimula conştiinţa şi mîndria naţională, a constituit un impuls pentru iniţiative proprii şi timp de aproape patru decenii a fost modelul şi termenul de comparaţie pentru ceea ce românii transilvăneni concepeau ca noţiune a teatrului românesc.

Faptul că aceşti premergători au deschis drumul şi altor formaţii care s-au succedat cu intermitenţe pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea (I. D. Ionescu, Ion Baciu Muntenescu, Gherman Popescu, Gheorghe şi Maria Alexandrescu, Maria şi Constantin Petrescu din Craiova, Zaharia Burienescu, Agatha Bîrsescu) îşi are desigur însemnătatea sa. Mai importantă ne apare însă în perspectiva istorică efervescenţa căreia turneele lor, mai ales acelea ale lui Millo şi Pascaly, i-au dat naştere în viaţa culturală a Transilvaniei.

Intelectualii români sînt stimulaţi în idealul lor de propagare a limbii şi culturii româneşti, a ideii de unitate naţională şi, în condiţiile unei disponibilităţi mai accentuate, manifestată de marea majoritate, ei desfăşoară o largă acţiune culturală. Teatrul de diletanţi va fi una din pîrghii; formaţiile existente iau avînt, altele noi se creează şi întreprind turnee în cursul verii. Tineri transilvăneni entuziaşti, după ce-şi însuşesc o oarecare formaţie actoricească pe lîngă trupele venite din ţară, se manifestă cu iniţiative personale, ca Iuliu C. Lugojeanu, dar mai ales G. A. Petculescu (George Petcu)[1], care a înfiinţat şi condus — luptînd cu greutăţi nesfîrşite — vreme de un deceniu (pînă în 1889) o companie teatrală[2].

Numai la un an după primul turneu al lui M. Pascaly problema teatrului românesc depăşeşte limitele unor postulate. Prin acţiunea unor fruntaşi ai intelectualităţii române, ea devine — cu sau fără voia oficialităţii — o chestiune publică, parte integrantă a politicii culturale a statului austro-ungar. Ideea întemeierii teatrului naţional, lansată de *Familia* lui Iosif Vulcan în 1868, nu va găsi o soluţionare imediată, dat fiind că în dezbaterile parlamentare din 10—12 februarie 1870 nu s-a obţinut subvenţia solicitată. Dar, după o serie

[1] Maria Protase, *Contribuţii la istoria teatrului românesc: bănăţeanul G. A. Petculescu*, în *Studia Universitatis Babeş Bolyai*, Cluj, Series Philologie, 1967, fasciculus I.

[2] Cu ocazia turneului condus de Victor Antonescu (1913), unul din articolele apărute în presă evocă figura lui Petculescu. V. Moldovan aminteşte în încheiere: « Şi idealistul de acum 30 de ani a trebuit să plătească cu amare deziluzii şi cu jertfirea întregii sale averi îndrăzneala de a fi încercat a face artă dramatică românească în Ardeal înainte de a fi sosit împlinirea vremii » (Dr. V. Moldovan, *Trupa Antonescu*, în *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 1913, 10/23 octombrie).

de acţiuni pregătitoare[3], la 4 şi 5 octombrie 1870 are loc la Deva Adunarea generală constitutivă a societăţii[4].

Primul pas oficial pentru crearea teatrului românesc a fost făcut. Consemnarea fugară a acestui eveniment, ca şi a celorlalte strădanii, nu vrea să omită nici greutăţile, nici lipsa de sprijin sau răceala pe care entuziaştii patrioţi şi oameni de cultură le-au întîmpinat. Şi oricît de obiectivă ar fi fost, în condiţiile politice date, ivirea ideii de teatru naţional, amintirea marilor turnee ale lui Pascaly şi Millo rămîne suportul moral al acestei acţiuni. Pentru românii transilvăneni, Pascaly şi Millo deveniseră figuri mitice, aureolate de nimbul legendei. Cînd peste mai bine de un sfert de veac Zaharia Bârsan îşi începe activitatea teatrală în Transilvania, publicul românesc merge la teatru ca să regăsească frumoasa limbă cu care aceştia îi încîntaseră pe bunicii sau părinţii lor, iar cîte un bătrîn, cu mijinde aduceri-aminte, ca să retrăiască emoţiile tinereţii sale. « În turneurile mele de teatru [...] — îşi aminteşte Zaharia Bârsan — simţeam o bucurie nespusă cînd întîlneam pe cîte un bătrîn care-mi povestea cu însufleţire despre trupele din România, care colindau pe vremuri prin oraşele noastre. În gesturi, în ochi şi în figura lui întreagă, ceteam ca într-o carte deschisă, fericirea produsă atunci de acei călători, propovăduitori de limbă şi de sentimente româneşti. Mi se povestea despre figuri de artişti [...], despre jocul lor şi despre diferite scene cari prin frumuseţea lor au rămas încă vii în amintirea celor ce au avut parte să le vadă. Toate aceste descoperiri, atît de preţioase pentru noi, urmaşi modeşti pe aceeaşi cale, îmi înălţau sufletul, mă încurajau şi mă îndemnau la munca atît de anevoioasă a începutului întru pornirea teatrului românesc »[5]. Amintirea lui Millo şi Pascaly va dăinui şi mai tîrziu, în 1913, cînd, după mai bine de 40 de ani la turneele lor, o trupă de teatru impunătoare, condusă de V. Antonescu, va poposi din nou din capitala României prin oraşele Transilvaniei.

★

În anii în care Zaharia Bârsan, primul bursier al *Societăţii pentru fond de teatru român*[6], îşi începe turneele în Transilvania, teatrul românesc de aci era de mult domeniul mai ales al diletanţilor. În *Anuarul* X al *Societăţii pentru fond de teatru român* se raportează 138 de spectacole pe anul 1906, specificîndu-se: « ...nu se joacă teatru decît pe jumătate cît îndestulişte un orăşel săsesc de provincie », iar repertoriul este lipsit de valoare artistică, neputînd satisface nici publicul rural, nici exigenţele celui cult. Cu toate că fondurile *Societăţii* ajunseseră la o sumă destul de însemnată (385816 coroane), cu toate că existau unele acţiuni formale de sprijinire a teatrului, ca de exemplu concursuri de dramaturgie (la care în 1906 s-a prezentat 12 piese mediocre, premiul fiind de 300 de coroane), *Societatea* rămîne mai departe ineficientă pentru acţiuni vii, regeneratoare în domeniul vieţii teatrale. Acesta este de altfel în principal şi motivul pentru care în 1905 se produce ruptura între fostul bursier şi *Societatea pentru fond de teatru român*[7]. După ce-şi dă demisia, el pleacă la Bucureşti şi va fi angajat la Teatrul Naţional ca gagist, cu 100 de lei pe lună[8]. Speranţa ca soarta teatrului românesc din Transilvania să ia o întorsătură mai fericită se întrezăreşte după primul an de turneu al lui Zaharia Bârsan[9]. Relaţiile dintre el şi *Societate* vor evolua

[3] ***, *Conferinţa în causa teatrului român*, în *Albina*, Viena, 1870, 22 februarie/6 martie.

[4] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, partea III, capitolul III, Bucureşti, 1966.

[5] Zaharia Bârsan, *Impresii de teatru din Ardeal*, Arad, 1908, p. 3—4.

[6] Luceafărul comentează lucrările *Societăţii pentru fond de teatru român* de la Sebeş din anul 1903. Cu această ocazie se constată că în cele din urmă s-a creat « temeiul concret » pentru realizarea ideii de a forma o trupă din actori profesionişti — chiar dacă ea a fost prevăzută pentru anul 1913 —, primul bursier trimis la studii la Viena fiind Zaharia Bârsan (***, *Adunarea fondului de teatru la Sebeş*, în *Luceafărul*, Budapesta, 1903, nr. 15—16). La 15 octombrie Zaharia Bârsan se află în drum spre Viena. Oprindu-se la Budapesta, colonia românească din capitala Ungariei a organizat o serată artistic-literară (***, *O seară artistică literară*, în *Luceafărul*, Budapesta, 1903, nr. 20).

[7] Stefan Mărcuş, *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal şi Banat*, în volumul *Teatrul românesc în Ardeal şi Banat*, întocmit de dr. Aurel Buteanu, Timişoara, f.a., p.119.

[8] Contractul de angajare pe perioada 1 octombrie 1905—31 martie 1906, semnat de directorul Teatrului Naţional din Bucureşti. Al. Davila (dosarul *Zaharia Bârsan* din *Fondul Muzeului Teatrului Naţional I. L. Caragiale* Bucureşti).

[9] « Cu bucurie înregistrăm apropierea Comitetului de fostul său bursier Zaharia Bârsan, a cărui activitate de actor şi scriitor e vrednică de recunoştinţa societăţii noastre » (***, *Teatrul nostru*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1907, 15 decembrie).

însă cu sinuozități, vor fi de cele mai multe ori divergente [10]. Una din părți acuză lipsa de simț practic, boema, iar cealaltă practicismul anchilozant și lipsa de perspectivă.

Debutînd pe tărîmul activității teatrale itinerante, problema majoră pentru Zaharia Bârsan devine publicul. Cu unele excepții desigur, mai ales în mediul urban, gustul amatorilor de teatru, în lipsa unor spectacole de calitate, era needucat ori pervertit; noțiunea de teatru devenise pentru mulți sinonimă cu cea de *comèdie*. De aceea Zaharia Bârsan — ca un autentic animator — își propune să regenereze gustul publicului, concepția acestuia privind virtuțile și menirea teatrului. « În astfel de împrejurări — scrie Zaharia Bârsan —, un turneu de teatru prin Ardeal cu un repertoriu mai mult dramatic era o încercare, o cutezanță. Țineam însă să distrug cu totul ideea că teatrul e o *comèdie* și de aceea aproape toate reprezentațiile mele mi le începeam cu o piesă serioasă. Cîte n-a trebuit să îndur ! De cîte ori cele mai subtile momente dramatice nu erau nimicite de un rîs în hohot. De cîte ori în unele roluri nu-mi era teamă să fac tot ce ar trebui, ca nu cumva publicul neobișnuit să înceapă să petreacă ! În *Năpasta* publicul găsea că trebuie să rîdă, fiindcă Ion-Nebunul mînca și el săracul o bucată de pîine ! Iată un caz ! Și cîte altele ! » [11]. Spectacolele de amatori cu program de recitări, coruri și producții dramatice se încheiau de obicei cu o seară de dans. Pentru această ultimă parte s-a obișnuit să vină cu timpul tineretul. În aceste condiții nu ne va surprinde desigur dacă la una din reprezentațiile lui Zaharia Bârsan (Deva, 6 august 1906), după căderea cortinei, două tinere spectatoare s-au interesat dacă în continuare va fi dans și, «. . . decepționate, plecară acasă. De știau, sigur nu veneau »[12].

Între anii 1906 și 1913 Zaharia Bârsan va întreprinde anual turnee în Transilvania. Primele patru, între 1906 și 1908, vădesc ardoarea cu care—îndrăznind experiențe încă nefăcute (repertoriu nou, spectacole în zile obișnuite, de lucru, nu numai în zilele de sărbătoare sau de tîrg, alteori chiar și în zile de post sau cîte două-trei seri de teatru consecutive în aceeași localitate etc.) el speră să învioreze stilul de muncă al conducătorilor *Societății pentru fond de teatru român* și încearcă să pregătească un public larg, sensibil față de arta autentică. Cînd revine printre ai săi, pînă și *excentricitățile* sale sînt remarcate cu simpatie. « . . . Boemul din trecut nu se schimbase. Umbla pe stradă [. . .] cu pălăria mare, cu boruri late, dată pe ceafă, cu ochii visători. . . » [13]. Zaharia Bârsan cutreeră fără răgaz toate centrele cu populație românească: Brașov, Sibiu, Săliște, Sebeș, Orăștie, Deva, Blaj, Hațeg, Hunedoara, Oraviță, Lugoj, Caransebeș, Lipova, Arad, Brad, Făgăraș etc., fără a neglija nici așezările mai mici, nici satele. A doua etapă, între 1909 și 1913, apare mai calmă, turneele din această epocă ne sugerează atmosfera vizitelor nostalgice prin locurile natale, vădind nevoia nemărturisită a lui Zaharia Bârsan de a se dărui din cînd în cînd și prietenilor pe care îi părăsise fără voie. Renunțînd oarecum să-i mai tulbure cu propriile-i neliniști, el resimțea cu acuitate — și aici găsim rațiunea revenirilor sale — că prezența lui era utilă.

Zaharia Bârsan nu va dispune niciodată de o trupă propriu-zisă. Evocînd turneele lui, un martor al acelor vremi va scrie: « Venea Zaharia Bârsan cu vorba sonoră și înaripată a scenei din țară liberă și fiecare cuvînt trezea în sufletele noastre rezonanțe adînci. [. . .] ne cerceta destul de des cu actori și fără (găsind aici profesori cari se improvizau la nevoie în actori pe o seară). . . » [14]. Secondat cu statornicie de Olimpia Brașoveanu (foarte curînd Bârsan), va fi sprijinit rînd pe rînd de alți transilvăneni: Nicolae Băilă și Titu Morariu (ambii bursieri ai *Societății*), Radu Popeea, Meșederul, Gh. Stoica «tînărul și destul de cunoscutul scriitor de nuvele », Iosif Șchiopul, de actorul Calmuschi (din București), Enescu, conducătorul grupului de diletanți din Sibiu, Augusta Popescu din Sibiu, Marioara

[10] Presa transilvăneană revine adesea cu reproșuri la adresa Societății pentru fond de teatru român în privința relațiilor dintre aceasta și Zaharia Bârsan. « Societatea pentru fond de teatru român a pierdut — vor fi știind d-lor din ce cauză — pe cel mai talentat bursier al său, pe adevăratul om de artă care ar fi putut lucra mult aici la noi și pînă ce nu avem întemeiată o scenă. D-sa e azi al Teatrului Național din București, iar noi am rămas iar să așteptăm. . . » (Corespondent, *Considerațiuni asupra artei naționale* — *Turneul Zaharia Bârsan*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 6/19 august).

[11] Zaharia Bârsan , *op. cit.*, p. 8.

[12] Lucreția de Costa-Nicoară, *Turneul Zaharia Bârsan la Deva*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 1/14 august.

[13] Ilie Marin, *Turneul Bârsan, Note și impresii*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 12/25 august.

[14] Ion Clopoțel, *Efectul social al teatrului lui Zaharia Bârsan*, în *Societatea de mîine*, Cluj, 1925, 3 mai.

Braşoveanu, sora Olimpiei, şi alţi amatori ocazionali. « Trupa varia de multe ori la de oraş la oraş, uneori rămînînd doar în doi-trei membri. » [15] Nu pare să fi trecut de altfel niciodată mai mult de cinci. Desigur, o prudenţă justificată sub aspectul material impunea numărul restrîns al colectivelor, dar în acelaşi timp grija pentru nivelul artistic al spectacolelor îl îndreaptă pe Zaharia Bârsan în primul rînd spre cei cu oarecare experienţă în domeniul artei teatrale, respectiv spre cei doi-trei bursieri transilvăneni. Cooptarea unor colegi din România ar fi plasat implicit turneul sub regimul care se aplica actorilor străini şi, necesitînd obţinerea unor autorizaţii speciale de la guvernul din Budapesta, ridica greutăţi şi mai mari.

Sălile în care juca erau cele mai diverse. De la micul, dar cochetul teatru din Oraviţa, bine amenajat cu toate cele necesare unui spectacol de teatru, la săli improvizate în încăperile diverselor hoteluri. S-a jucat teatru la Hotel Paris în Făgăraş, în pavilionul de vară al Hotelului Central din Sebeş Săsesc, pe scene aranjate ad-hoc, în grădinile de vară ale unor cafenele, în săli de clasă etc. Amintindu-şi de spectacolul dat la Sebeş, Zaharia Bârsan face haz de necaz: « La teatru lume puţină. E o lume indiferentă (...) am avut însă o scenă superbă ridicată pe nişte butoaie de bere... goale. Şi-apoi decorurile... admirabile, nici uşă, nici neuşă, ieşeai pe unde vreai, în sfîrşit, te simţeai în cel mai larg, larg posibil » [16].

De orice s-a putut plînge Zaharia Bârsan, în afară de monotonie şi de rutină. Fiecare oraş, fiecare spaţiu de joc îi cereau să se adapteze la alte condiţii, la alt decor, de cele mai multe ori la alţi parteneri. Călătorind în orice condiţii şi nu arareori cu bani împrumutaţi, nu-şi putea permite şi transportul decorurilor. Această problemă se rezolva întotdeauna prin dărnicia şi ajutorul spontan şi inimos al localnicilor. Orice putea fi adaptat: mobila din salonul unui prieten, scaune şi mese, covoare şi perdele şi atîtea altele, aduse de prin casele românilor. În ceea ce priveşte costumele, lucrurile se schimbă. În majoritatea cazurilor erau împrumutate de la Teatrul Naţional din Bucureşti [17]. Faptul că Zaharia Bârsan recită *Greva fierarilor* sau apare în *Ovidiu* în costume adecvate, dar într-un decor în cel mai bun caz nedefinit, nu diminuează entuziasmul spectatorilor.

Aşa cum s-a văzut mai înainte, iniţiind aceste turnee, Zaharia Bârsan a militat pentru un teatru educativ, regenerator al însăşi ideii de teatru. Dar, în afară de publicul larg căruia urma să i se adreseze în primul rînd, el trebuia să satisfacă şi alte exigenţe. Trebuia să aibă în vedere şi pe intelectualii români, parte cu studii desăvîrşite la Bucureşti, Budapesta, Viena sau Berlin, la curent cu tot ceea ce cultura românească şi străină dăduse mai valoros în epoca respectivă, ca şi o anume pătură a populaţiei săteşti, luminată prin activitatea primelor cercuri şi asociaţii culturale şi prin aportul însemnat al *Astrei*, ca şi al *Societăţii pentru fond de teatru român*.

Întreaga măsură, atît a meritelor, cît şi a nerealizărilor — sub aspectul repertoriului — apare limpede astăzi. Lui Zaharia Bârsan îi lipseau, pentru a obţine rezultatele scontate, cel puţin doi factori: o trupă mai numeroasă, stabilă ori cît de cît închegată, ca şi existenţa unor săli cu minimă utilare scenică. Fără aceste condiţii, pretenţia unor spectacole de amploare, cu drame naţionale, pe gustul şi după cerinţele publicului transilvănean al epocii, constituia din capul locului un deziderat irealizabil. Comparînd însă repertoriul lui Zaharia Bârsan cu acela al trupelor conduse de V. Antonescu în Transilvania (1913) sau de Petre Liciu apoi de Cazimir Belcot în Bucovina (1910—1914) — trupe special constituite —, paleta dramaturgică oferită de primul nu apare mai săracă sau mai puţin variată.

Zaharia Bârsan va prezenta *Năpasta* lui Caragiale, *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu* (actul V), *La Turnu-Măgurele*, *Herşcu Boccegiul*, de V. Alecsandri, *Cîrlanii*, de Negruzzi, ş.a. şi va

[15] Aşa s-a întîmplat, de exemplu, în cursul primului turneu, cînd, de la Orăştie, trupa lui Zaharia Bârsan se micşorează cu « încă unul ». În continuare turneul se transformă într-o « excursie teatrală » cu un repertoriu foarte redus: două piese într-un act şi declamaţii (Zaharia Bârsan, *op. cit.*, p. 28).

[16] *Ibidem*, p. 16.

[17] În 1906 Zaharia Bârsan solicită de la Teatrul Naţional din Bucureşti costumul pentru *Greva fierarilor*; la fel în 1911 pentru *Vînturătorii mărilor* (Vezi dosarul *Zaharia Bârsan* din *Fondul Muzeului Teatrului Naţional I. L. Caragiale*, Bucureşti, şi Arhivele statului Bucureşti, *Fondul Teatrului Naţional, dosar nr. 34/1911—1912*, fila 7).

stîrni entuziasmul recitînd versuri originale ca *Satira III* și *Doina*, de M. Eminescu, *La icoană*, de Al. Vlahuță, *Ideal*, de Coșbuc, și multe altele. Din motivele amintite, el nu va putea atinge niciodată nivelul marilor turnee românești de la începutul secolului al XX-lea, culminînd cu turneul lui Petre Liciu din anul 1911. Însoțit de un ansamblu în care dominau cu toată gloria Aristizza Romanescu și Const. I. Nottara și din care — printre alții — făceau parte și soții Bârsan, Liciu a prezentat românilor din Bucovina — cu costumele și decorurile Teatrului Național din București — trilogia lui Delavrancea, ca și piesele lui Caragiale *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* și *Năpasta*. Nu ni se pare lipsit de interes pentru ambianța epocii să înregistrăm reacțiile diferențiate pe care dramaturgia lui Caragiale le trezea în sînul spectatorilor și al criticilor români din Austro-Ungaria. În ambele provincii, formațiile de amatori au reprezentat, și nu o dată, atît *Năpasta*, cît și comediile lui Caragiale [18]. Reluate fiind, trebuie să presupunem că ele s-au bucurat de audiența majorității publicului. Acesta trebuie să fi fost unul din motivele pentru care *Năpasta* a fost inclusă și în repertoriul lui Zaharia Bârsan [19]. Și totuși, atît el, cît și alți intelectuali transilvăneni și bucovineni, în diverse ocazii, vor aprecia că piesele lui Caragiale, mai ales comediile — precis localizate și folosind o limbă specifică —, nu pot avea afinitate cu publicul lor [20]. Fără a respinge în întregime aceste păreri, este cazul totuși să intuim și o altă explicație. Pentru românii aflați vremelnic sub stăpînire străină era epoca marilor speranțe, a marilor avînturi, ce se cereau alimentate în primul rînd de o dramaturgie eroică, evocatoare a virtuților poporului și a evenimentelor de mare însemnătate din istoria lui.

Repertoriul național prezentat de Zaharia Bârsan va fi completat de unele comedii într-un act scrise de el, ca: *Prostul pricopsit* și *Bursierul Societății*. Din dramaturgia străină Zaharia Bârsan a jucat *Slugă la doi stăpîni*, comedie de Goldoni în prelucrare proprie pentru 5 actori, *Instinctul*, de Kistemaeckers, *Frații*, de H. Bang, *Jean-Marie*, de A. Theuriet, *Sacrificiul*, de R. Bracco, *Papa Lebonnard*, de Jean Aicard, în traducerea lui C. I. Nottara. De asemenea recitările din Musset, Heine, François Coppée au fost întotdeauna foarte bine primite, ca și *Capriciul unui tată*, după Belli-Blanes, *Ce păcat*, după A. G. Cajna, *De la nord la sud*, după Domenico Picciolli, și multe alte adaptări și traduceri din dramaturgia franceză și italiană. Numărul mare al acestora ar fi putut — fără o înțeleaptă alcătuire a fiecărui spectacol — să înăbușe lucrările originale. Or, meritul lui Zaharia Bârsan este tocmai acela că în majoritatea cazurilor a făcut o astfel de selecție, încît sensul misiunii pe care singur și-o asumase să nu fie dezmințit.

Dar nu aspectele asupra cărora ne-am oprit pînă acum — public, trupă, săli de teatru, repertoriu — vor întuneca și frîna din cînd în cînd elanul lui Zaharia Bârsan, ci greutăți de alt ordin: șicane ale oficialităților, ca și lipsa de sprijin uneori chiar și din partea compatrioților săi, greutăți ce au dus pînă la suspendarea unor spectacole. Astfel, cu ocazia celui de-al doilea turneu, în timp ce presa transilvăneană face publicitate în jurul evenimentului și invită publicul la o largă participare dat fiind mai ales scopul turneului: realizarea unui fond pentru specializarea lui Zaharia Bârsan, în Italia, episcopul Aradului îi refuză sala de la *Casa națională* [21], nepermițînd «demoralizarea credincioșilor în timpul postului». Totuși, chiar și în acest turneu Zaharia Bârsan a repurtat, pe lîngă succese morale, și succese materiale, care-i permit o ședere de cîteva luni în Italia [22]. Al treilea turneu, în care «trupa» este compusă din Zaharia Bârsan, Olimpia Brașoveanu și Nicolaie Băilă, debutează sub

[18] În vara anului 1907, societatea *Armonia* reprezintă drama *Năpasta*, iar societatea studențească *Junimea* a adus pe scenă *D'ale carnavalului*. Cu această ocazie se face remarca: «Aceasta era unica piesă a lui Caragiale care nu se reprezentase pînă acum de loc în Bucovina...» (George Tofan, *Viața românească în Bucovina*, în *Viața românească*, București, 1907, nr. 6).

[19] Zaharia Bârsan subliniază reacția publicului cu ocazia reprezentației de la Abrud în vara anului 1906 (Z. Bârsan, *op. cit.*, p. 48).

[20] Zaharia Bârsan, *op. cit.*, p. 98; Horia Petra Petrescu, *Repertoriul trupei V. Antonescu*, în *Gazeta Transilvaniei* Brașov, 1913, 17/30 noiembrie; S. Pușcariu, *Reflexii la reprezentațiile trupei Petre Liciu*, în *Junimea literară*, Cernăuți, 1913, nr. 7 și 8.

[21] Cr. Măciucă, *Artiștii români în Arad*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 24 noiembrie /7 decembrie; Iosif Șchiopul, *În chestiunea reprezentațiilor lui Zaharia Bârsan la Arad*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 16/29 noiembrie.

[22] Corespondent, *Turneul Zaharia Bârsan*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 5/18 decembrie; „ * „, *Turneul Zaharia Bârsan*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1906, 16/29 noiembrie.

auspicii nefavorabile. Începînd chiar cu prima localitate, Făgăraș, și încă din prima seară i se pun piedici. Al doilea spectacol nu va putea avea loc. Al patrulea turneu, proiectat să înceapă în timpul sărbătorilor de iarnă la Brașov, va fi zădărnicit invocîndu-se lipsa aprobării Ministerului de Interne [23]. Și Zaharia Bârsan este nevoit să facă o călătorie la Budapesta. Lucrurile se lămuresc, turneul se amînă însă pentru primăvara anului 1908.

Totuși au existat reale satisfacții încercate de artist. Emoționante au fost primirile de la Făgăraș și Sălișteș, cînd românii din aceste localități au ajutat cu însuflețire la aranjarea scenei, iar seara tot ei răsplăteau cu aplauze pe artiști. Mare a fost bucuria cînd, jucînd la Abrud, « trupa » a întîlnit un public serios care asculta cu mult interes drama *Marinarul* sau care cu altă ocazie, asistînd la spectacolul *Năpasta*, va reacționa cu sensibilitate și inteligență. La Sîn-Georgiu, Zaharia Bârsan trăiește din plin emoțiile pionieratului: este primul artist profesionist care joacă teatru românesc; el reușește să realizeze aici spectacole în două seri consecutive, încununate de succes. La fel și la Dobra, unde apare tot pentru prima dată, fiind răsplătit de entuziasmul sincer și spontan al publicului. La Lipova aplauzele nestăvilite au fost, la rîndul lor, răsplătite de actorii care au prelungit — la cerere — seara de spectacol cu *Furtuna casnică*. În ceea ce privește spectacolele din Oravița, în amintirile lui Zaharia Bârsan stăruie — și nu întîmplător — imaginea unui public format, cult, inclusiv cel sătesc [24]. Presa subliniază cu consecvență talentul, pregătirea artistică, vocea plină și armonioasă, ținuta lui Zaharia Bârsan, sensibilitatea jocului său. A plăcut mai ales în *Marinarul*, interpretînd cele două roluri, al bătrînului marinar, soțul Terezei, și al tînărului logodnic socotit dispărut. În această piesă el desfășura o gamă largă de sentimente diverse. Era ovaționat în *Ovidiu* sau cînd declama *Satira III*. În *Greva fierarilor* stîrnea invariabil furtuni de aplauze. Una din ultimele cronici din această etapă îl elogiază pe Zaharia Bârsan și descoperă totodată în partenera sa, Olimpia Bârsan, o apariție « surprinzătoare și încîntătoare », care joacă « cu multă căldură și mult realism » în rolurile de ingenuă, ca și în cele de dramă. Cît despre Calmuschi, acest « diavol de prin București », se arată că « a smuls hohote de rîs cu verva lui »[25].

La tabloul general al condițiilor în care activează Zaharia Bârsan se va adăuga lipsa unui sprijin mai consecvent din partea *Societății pentru fond de teatru român*. Ea a avut merite incontestabile în ceea ce privește menținerea ideii de teatru românesc și stimularea activității diletanților (ușurată și mai mult prin înființarea filialelor în 1908), afirmîndu-se în același timp cu eficiență pe planul general al activității social-culturale a românilor din Transilvania. Dar toate aceste merite, acumulate timp de aproape patru decenii, nu ajung să justifice, în 1908, pentru Zaharia Bârsan și alții, existența *Societății*. Ei vedeau de mult posibilă crearea unei trupe ambulante de actori profesioniști. Pe drept cuvînt se vor ridica voci împotriva sistemului birocratic al activității ce se desfășoară în sînul *Societății*. Trebuie consemnată grija deosebită pentru creșterea fondului financiar, crearea unei biblioteci teatrale, numirea unui director artistic al Societății în persoana lui A. P. Bănuțiu, stimularea activității amatorilor, iar peste cîțiva ani, editarea chiar și a unei reviste de specialitate, *Revista teatrală* (Brașov); în același timp însă numărul de bursieri cu studii de artă teatrală terminate rămîne foarte mic, doi-trei. Se desfășoară o vastă propagandă pentru un teatru profesionist, pentru literatură dramatică autohtonă, dar nu se luau și măsuri eficiente pentru formarea unei trupe. Caracterizant pentru această situație apare următorul fragment al conferinței secretarului literar al *Societății* Horia Petra-Petrescu, ținută la Brașov în 18 noiembrie 1912: « Ce să te faci cu aceste 550 000 coroane? Să jucăm pe Don Carlos

[23] Dispozițiunile guvernului ungar din 1901, a căror valabilitate era în vigoare și la data respectivă, specificau la articolul 2: « În orașele municipale sau avînd un consiliu, poliția va acorda autorizațiune menționată, cetățenilor unguri. . . », iar la articolul 3: « În ceea ce privește străinii, autorizațiunea li se acordă de Ministerul R. de Interne. . . » (Arh. st. Iași, *Fondul Teatrului Național, dos.* nr. *221/1908—1909*, fila 109 și 110). În cazul respectiv a fost evident o măsură locală arbitrară, rezolvată ulterior. Vezi *Foaia ilustrată*. Supliment la *Lupta*, Budapesta, 1907, 14 decembrie (număr de probă).

[24] « Despre publicul din Oravița și împrejurimi ce să mai spui? să mai amintesc un singur caz caracteristic: Era gata să începem *Năpasta* cînd ne trezim c-am pierdut piesa. Și știți unde am găsit un exemplar? La un țăran în sală, care venise cu ea în buzunar, să controleze și să citească între acte ». Zaharia Bârsan, *op. cit.*, p. 119.

[25] eft, *Zaharia Bârsan la Sibiu*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1908, nr. 11—12.

sau Oedip Rege, ca în teatrul din Orange sau pe Iuliu Cezar ca în Circul Schumann sub conducerea lui Reinhardt din Berlin? Dar atuncia ni s-a dus întreaga sumuliță pe copcă, într-o singură reprezentație! »[26].

Admițînd în aprecierea relațiilor dintre Zaharia Bârsan și *Societatea pentru fond de teatru român* o anumită doză de subiectivitate de o parte și alta, nu putem să nu admitem că, cel puțin într-o privință, dreptatea e de partea primului, cu atît mai mult cu cît și în altă împrejurare — turneul lui Victor Antonescu — ajutorul *Societății* nu va fi suficient de prompt. Edificatoare ne apar — pe lîngă unele comentarii ale presei transilvănene mărturiile lui Zaharia Bârsan adunate, la capătul experiențelor primei etape a turneelor sale, în volumul *Impresii din teatru din Ardeal*, editat la Arad în 1909. Iată ce va scrie Bârsan: « Mișcarea era *pornită de mine*, și Societatea ne-a ajutat în ultimele două turneuri, într-unul cu 1200 și în celălalt cu 1500 coroane. Acesta e adevărul! nu cum se spune [...] că Societatea a făcut în ultimul timp un real progres la care a contribuit și Z. Bârsan. — Invers! *Z. Bârsan a făcut în ultimul timp o mișcare teatrală pornind cele dintîi două turnee*, iar la cele din urmă două venindu-i Societatea în ajutor cu sumele mai sus citate. *Acesta e adevărul pe care nu-l poate constata nimeni!* Mie îmi pare foarte rău că Societatea nu a primit planul meu de activitate în care mă oferam să-i fac trei turnee pe an [...] ». Și mai departe: « Societatea vrea *diletantism* și susține că nu e încă timpul cel puțin 20 de ani pentru o trupă ambulantă. Motivul? Eu cred că vremea a sosit, publicul așteaptă, și o trupă mică ambulantă ar putea să facă mult pentru cultura românească. *Cele patru turnee ale mele susțin îndestul credința mea!* Dar... Nu ne înțelegem. Și nu ne rămîne decît să mergem fiecare pe căi osebite. Înainte cu Dumnezeu! Și cine știe... dacă ne vom întîlni vreodată!... »[27].

Și acum răspunsul: « Domnul Zaharia Bârsan în primele sale două turneuri a fost bine primit și mult sărbătorit la noi. Toți ne bucuram din inimă că a reușit să trezească entuziasmul publicului pentru teatru și legam nădejdi serioase de posibilitatea unei mișcări teatrale durabile. Dar firea poetică a trubadurului Bârsan nu s-a putut împăca cu disciplina de forme, cu munca reglemantară a *Societății pentru fond de teatru român*. Neînțelegerile dintre d-l. Bârsan și Societate au trezit ecouri de nemulțumire și în public. [...]. Mișcarea frumoasă a adormit din nou. Atacuri drepte și nedrepte, chemate și nechemate cădeau grindină asupra apostolului Thaliei române... »[28].

La capătul acestei prime etape ruptura pare definitivă. Dar cam peste un an și jumătate, timp în care s-au cernut amărăciunile și bucuriile și conștiința utilității operei sale învinge, Zaharia Bârsan începe a doua etapă a drumeției sale artistice prin Transilvania. În 1909 el dă reprezentații la Brașov (în ziua de 6 ianuarie), cu *Liniștea casei* și *Ursul*, completîndu-și seara cu declamații. În anul următor un nou turneu. În repertoriu, *Jurămîntul*, drama lui Zaharia Bârsan inspirată din viața gazetarilor români. *Cartea a III-a, capitol 1*, comedie într-un act (traducere din franceză), *Revolta*, dramă într-un act, *Doamna doctor*, comedie într-un act (traduceri din franceză). Turneul a început la Brașov (6 și 7 iunie), a continuat apoi la Sibiu (9—10 iunie), Blaj, Caransebeș, Oravița, Orăștie etc. Publicul manifestă un interes special pentru lucrarea dramatică a lui Zaharia Bârsan și o vie nerăbdare de a-l vedea pe autor interpretîndu-și eroul[29]. În acest turneu soții Bârsan au fost însoțiți de N. Băila, « un tînăr care promite ». Se constată progresele actoricești ale Olimpiei Bârsan, « pe care desigur o așteaptă un viitor strălucit ca artistă »[30].

În vara anului următor, 1911, soții Bârsan joacă la Brașov, Sibiu, Blaj, Alba-Iulia, Oravița și alte localități. Seria de spectacole începe cu două comedii: *Vînturătorii mărilor*,

[26] L. Paukerow, *Cînd joci teatru românesc în Țară Ungurească*, Budapesta, 1914, p. 158—176. Nu este cazul să subliniem ridicolul acestor afirmații ci eventual unele inexactități. În epoca respectivă, la circul Schumann din Berlin, Max Reinhardt a prezentat în 1910 *Oedip Rege*, iar în 1911, *Orestia* și *Jedermann* (Heinrich Braulich, *Max Reinhardt, Theater Zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin, 1966, p. 126). *Iulius Cezar* va fi montat de Reinhardt în 1920 la Grosses Schauspielhaus. (*Max Reinhardt, 25 Jahre Deutsches Theater*, volum îngrijit de Hans Rothe, Munchen, 1930, p. 47).

[27] Zaharia Bârsan, *op. cit.*, p. 136—138.

[28] O.C.T., *Zaharia Bârsan, « Impresii de teatru din Ardeal »*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1909, nr. 10.

[29] * * *, *Teatrul românesc la Brașov*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1910, 15/18 iunie.

[30] * * *, *Turneul Doamnei și D-lui Bârsan*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1910, nr. 13—14.

de Richepin, în traducerea lui N. Ţinc, şi *Răzbunarea*, de Labiche. Sînt secondaţi de Maria Braşoveanu, de Mărculescu şi Ţancovici, « doi artişti tineri cu însuşiri frumoase », şi Mercheşan. Olimpia Bârsan a repurtat un succes personal în *Răzbunarea*. La Sibiu sala de festivităţi de la *Muzeul Asociaţiei* era arhiplină şi este notabilă participarea masivă a meseriaşilor români[31]. « Trupa » joacă şi în localităţile mai mici, ca de exemplu Bocşa Montană, stîrnind regretul celor din Bocşa Română, care se simt nedreptăţiţi « ...căci şi noi sîntem mîndri că avem un artist vestit pe care bucuros l-am fi primit în mijlocul nostru »[32]. Ca urmare a unor măsuri arbitrare, turneul se încheie într-un mod cu totul neaşteptat. În timp ce unele ziare transilvănene vestesc desfacerea trupei la Reşiţa din cauza unor presupuse neînţelegeri ale membrilor ei[33], altele vorbesc despre arestarea lui Zaharia Bârsan. Conform ştirilor din *Tribuna*[34], artistul a fost învinuit că a prezentat poemul istoric *Carmen saeculare*, de Dimitrie Anghel şi Ştefan Octavian Iosif, în care Bârsan întruchipa Danubiul, iar soţia sa, Doina.

Cu tot acest incident, Zaharia şi Olimpia Bârsan participă în 1911 la serbările jubiliare ale *Societăţii pentru fond de teatru român* la Blaj, însoţiţi de Aristizza Romanescu şi Petre Liciu[35]. Deşi reprezentaţia teatrală a fost înjghebată în pripă şi a avut loc în ultima zi a festivităţilor, ea s-a bucurat de un deosebit succes. S-a prezentat comedia *Scînteia*, de Pailleron, tradusă de Zoe Sturdza, şi poemul dramatic *Cuib de şoimi*, de Bistriţeanu. Revelaţia serii au constituit-o recitările Aristizzei Romanescu şi ale lui Petre Liciu. În afară de talentul şi farmecul lor personal, ambii actori erau bine cunoscuţi şi foarte apreciaţi în Transilvania.

Un interviu acordat de Olimpia Bârsan lui I. Irimescu[36] flutura perspectiva unui nou turneu în Transilvania pentru vara anului 1912. Dar, după ce *Gazeta Transilvaniei* publică itinerarul lui[37], nu se revine cu alte informaţii. În iunie 1913, însoţiţi de V. Toneanu, avînd un repertoriu compus din *Necunoscuta* (comedie de R. Bracco, tradusă de Z. Bârsan), *Cererea în căsătorie* (comedie de Cehov) şi alte două piese mai mici, soţii Bârsan se află din nou în Transilvania. Ei joacă la Sibiu şi în alte cîteva localităţi. Se pare însă că de data aceasta s-au bucurat de mai puţină ospitalitate. Informaţiile privind turneul se rezumă aproape exclusiv la cea apărută în Orăştie, în care — pe lîngă publicarea fotografiilor celor trei artişti — turneul este consemnat cu următoarea subliniere: « Cele mai multe centre au refuzat să primească pe simpaticii artişti sub motive destul de neserioase »[38].

Tenace, Zaharia Bârsan a parcurs drumul greu al pionieratului. Condiţii şi împrejurări obiective şi subiective i-au creat adeseori o situaţie similară cu a profetului în propria-i ţară. Dar revenirile lui consecvente de-a lungul anilor — chiar dacă s-au soldat uneori cu succese parţiale — vor constitui pentru istoria teatrului transilvănean acea lungă perioadă de gestaţie la capătul căreia, în condiţii istorice favorabile, va lua fiinţă primul teatru românesc din Transilvania. Iar faptul de a regăsi în persoana directorului noii instituţii pe acelaşi Zaharia Bârsan apare firesc. Întrunind toate atributele care-i vor asigura de acum încolo succesul — maturitate artistică, prestigiu şi exigenţă, îmbinate cu elanul şi dăruirea anilor de tinereţe —, va însufleţi primii şi cei mai grei ani ai existenţei Teatrului Naţional din Cluj.

[31] ***, *Turneul Bârsan*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1911, nr. 13—14.

[32] *Drapelul*, Cluj, 1911, 7/20 iulie.

[33] *Drapelul*, Lugoj, 1911, 9/22 iulie.

[34] Vezi informaţiile şi articolele apărute în *Tribuna*, Arad, 1911, între 22 iulie/4 august şi 31 iulie/13 august, ca şi *Adevărul*, Bucureşti, 1911, 24 iulie.

[35] *** *Teatru în Blaj*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1911, nr. 18.

[36] I. Irimescu, *De vorbă cu D-na Olimpia Bârsan*, în *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 1912, 25 aprilie/8 mai.

[37] ***, *Turneul Zaharia Bârsan*, în *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 1912, 29 mai/11 iunie.

[38] ***, *Cosînzeana*, Orăştie, 1913, 13 iulie.

MAREA TRADIȚIE CLASICĂ ROMÂNEASCĂ:
ARISTIDE DEMETRIADE, CONSTANȚA DEMETRIADE

de ANCA COSTA-FORU

Se admite și se recunoaște fără controverse că arta interpretativă românească a cunoscut o perioadă de deosebită strălucire, o « vîrstă de aur », la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului al XX-lea. Confruntarea chiar și a cîtorva simple trimiteri poate fi în acest sens foarte demonstrativă. În deceniile șapte și opt ale secolului trecut arta de mare sinceritate a lui Grigore Manolescu provoca cele mai nobile exaltări. Verva nebună și totuși precis dozată a lui Ștefan Iulian ridica tradiția comediei pe o nouă treaptă. Energia creatoare, armonia, măsura chiar și în clocot, grația, cu rezonanțe melancolice, a interpretărilor Aristizzei au definit o întreagă epocă, « a Romanescăi ». De-a lungul unei lungi cariere, ca o punte între secolele al XIX-lea și al XX-lea, monumentalul, olimpianul Nottara a imprimat verbului românesc o tensiune extremă, fără să devieze în dezacorduri ori stridențe. Din aceeași generație, se mai detașau forța dramatică de excepțională autoritate a Agathei Bîrsescu, posibilitățile de interiorizare ale Aglaiei Pruteanu. Cu Iancu Brezeanu intrase în scenă alt mare comedian, divers, a cărui artă se caracteriza prin finețe și relief, simplitate și bufonerie, în ale cărui roluri zăcea un omenesc neîntîlnit pînă la el. Inteligența, umorul subțire care mustea sub o impasibilitate aparentă, supleța și mobilitatea imprevizibilă a talentului lui Petre Liciu au supraviețuit unei vieți din nefericire foarte scurte.

Într-o astfel de ambianță competitivă de calitate și de o gamă întinsă de tendințe, impunerea unui talent nou și personal ca al lui Aristide Demetriade căpăta semnificații superioare de relativitate și de exigență.

Aristide Demetriade era din împrejurimile Rîmnicului Sărat; s-a născut la 10 iulie 1871 în comuna pitoresc denumită Valea Rației. Școala primară a urmat-o la Buzău și tot în acest oraș a avut prilejul să vadă pentru prima oară spectacole teatrale: trupele de turneu, a lui Fani Tardini-Vlădicescu, a lui Burienescu, a lui Leonescu-Vampiru, trupe italiene de operă, evreești de operetă, nu ocoleau Buzăul unde exista Teatrul Moldavia. Pentru clasele de liceu Demetriade fusese trimis la Sf. Sava, la București; aici urmărea spectacolele Teatrului Național și se lăsa cîștigat de arta lui Grigore Manolescu, atunci în plin apogeu. Deși începuse prin a se înscrie la Facultatea de drept, Demetriade a fost admis, în aceeași toamnă (1889), la Conservator, unde director era Ed. Wachmann și profesor Șt. Vellescu. În acei ani cariera dramatică era fără îndoială o vocație și nu o meserie; actorii continuau să trăiască în marginea societății și mijloacele lor rămîneau foarte modeste — în privința aceasta documentele de arhivă sînt peremptorii —, astfel încît doar cei pe care îi încălzea într-adevăr « focul sacru » suiau scena teatrului. Evident, existau în continuare tinere ambițioase, care se serveau de scenă ca de o trambulină mondenă, dar prezența lor teatrală era efemeră.

În 1893 Aristide Demetriade absolvea Conservatorul şi Teleor, greu de mulţumit, scria despre el: « Demetriade are un fizic plăcut, prezenţă frumoasă, adesea însă afectează. Nu zice rău, dar e melodramatic şi gesturile nu-i sînt bine cumpănite... »[1]. Începînd de la 1 noiembrie 1893, Demetriade intra prin contract în cadrele actoriceşti ale Teatrului Naţional din Bucureşti, unde avea să rămînă fără întrerupere pînă la sfîrşitul, prematur, al vieţii sale. Distribuit fusese şi juca încă din luna octombrie în piesa originală *Hanul Konaki*, de Panait Macri. În primii ani i s-au atribuit roluri mărunte, uneori doar de figuraţie. Apărea însă tot mai des în distribuţiile timpului. Treptat, dar sigur, a cîştigat aprecierile criticii dramatice şi ale publicului larg. Verile, împreună cu alţi cîţiva dintre actorii noştri buni (I. Niculescu, N. Soreanu, Al. Mihalescu, Constanţa Demetriade), organiza turnee la Slănicul Moldovei. Anul 1899 a însemnat pentru Demetriade o serie de izbînzi, care, deşi era mai puţin sensibil decît alţii din colegii săi la elogii şi aclamaţii, trebuie să-i fi dat o mulţumire şi o încredere în propriile puteri: Laert, în *Hamlet*, de Shakespeare, Victor, în *O căsnicie*, de căpitanul Ursachi, Dinu, în *Casta Diva*, de H. Lecca, Iorgu, în *Copila din flori*, de Gr. Ventura, Victor, în *Jucătorii de cărţi*, de H. Lecca, în sfîrşit, în decembrie 1899, alături de Agatha Bîrsescu, nepotrivită în Julieta, Aristide Demetriade era « un Roméo superbe... qui donnait le frisson »[2], în *Romeo şi Julieta*, de Shakespeare. În 1901 era înaintat, din gagist, societar clasa a III-a al Teatrului Naţional; după doi ani abia, în 1904, devenea însă societar de clasa I. Numărul rolurilor pe care le deţinuse sporise prin cîteva însemnate adaosuri, ca Armand Duval (*Dama cu camelii* — Dumas-fiul), Ovidiu (*Ovidiu* — Alecsandri). De altfel în această perioadă rolurile se înmulţesc vertiginos, în proporţia în care şi piesele se succedă nu rareori în condiţii a cîte 10 premiere pe lună! Fireşte, în această producţie pe nerăsuflate, valorile se amestecau şi Aristide Demetriade interpreta, printre altele, pe Octavian, în *Iuliu Cezar* (Shakespeare), pe Mario Cavaradossi în *Tosca* (Sardou) — cu Constanţa Demetriade în Floria Tosca, pe Mircea Basarab în *Vlaicu-Vodă* (Davila) la premiera din 1902, pe Pierre Morin în *Marchizul de Priola* (Lavedan), pe George în *Cancer la inimă* (Lecca), pe Davernier în *În cleşte* (Hervieu), pe Ştefan Tipătescu în *O scrisoare pierdută* (Caragiale), pe Lucien în *Caporalul Simon* (d'Ennery), pe Frunză în *Manasse* (Ronetti Roman), pe Cleante în *Avarul* (Molière), pe Despot în *Despot-Vodă* (Alecsandri). Stagiunea 1907—1908 a însemnat pentru Demetriade o definitivă consacrare: el trecea la rolul titular în *Vlaicu-Vodă*, în locul lui Nottara, iar lui Răzvan, din binecunoscuta dramă istorică a lui Hasdeu, care tocmai murise, îi dădea o vibraţie şi un farmec devenit în scurt timp termen de comparaţie. Într-un turneu prin ţară, Aristide Demetriade a interpretat pe Oswald în *Strigoii*, de Ibsen. La Bucureşti, tot în 1908, apărea, alături de Tina Barbu, care debuta, în *Rivala*, de Kistemaeckers, apoi în marchizul de Posa din *Don Carlos*, de Schiller. La sfîrşitul anului 1909, agravîndu-i-se boala de plămîni, Demetriade a plecat în Egipt pentru a se reface; în martie 1910 se întorcea restabilit şi îşi relua locul la Naţional. *Modelul* (H. Bataille), *Judecătorul din Zalameea* (Calderon de la Barca), *Regele Lear* (Shakespeare) — rolul Edgar, *Bestia* (G. Diamandy), *Înşir'te mărgărite* (V. Eftimiu) — rolul Făt Frumos[3], *Păsări călătoare* (H. Becque), *Omul de altă dată* (G. de Porto-Riche), *Stîlpii societăţii* (Ibsen), *Goana torţelor* (P. Hervieu) sînt piese — cîteva — în care a jucat în 1910—1911. În cadrul spectacolului de inaugurare a nou clăditului teatru *Comedia*, la 25 decembrie 1911, Aristide Demetriade însufleţea personajul Mihai Eminescu în piesa de circumstanţă *Rapsozii*, scrisă de Victor Eftimiu, şi, tot cu un prilej festiv, la sărbătorirea lui I. L. Caragiale, care împlinea 60 de ani, apărea în *O scrisoare pierdută* în postura prefectului Ştefan Tipătescu (30 ianuarie 1912).

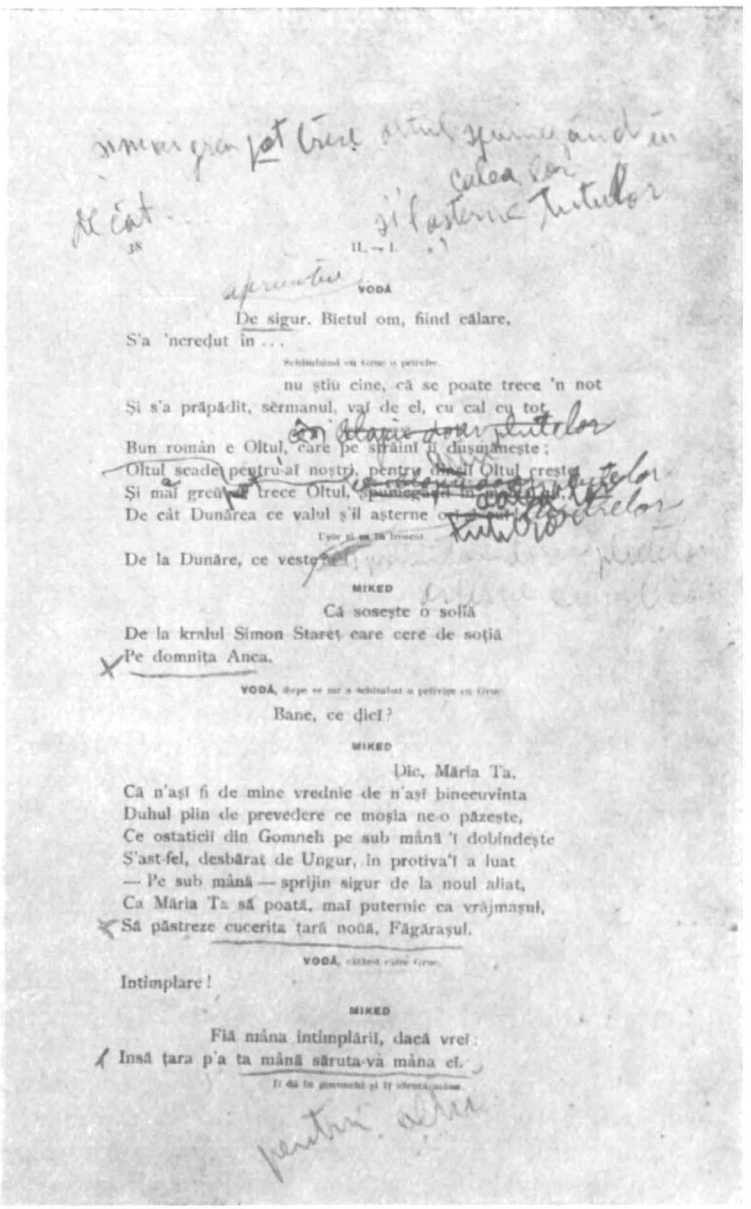
Hamlet era la ora aceea o năzuinţă şi un obiect de studiu foarte sîrguincios şi temeinic. Demetriade creştea în el rolul, cerceta bibliografia lui, confrunta şi compara interpretări celebre, cîntărea şi alegea. Plecat dinadins la Berlin, în septembrie 1911, asista la o repre-

[1] T., *Examenul de absolvire a Conservatorului*, în *Lupta*, 1893, 12 iunie.

[2] *Carnet du High Life*, în *l'Indépendance roumaine*, 1899, 21 decembrie, p. 2.

[3] Cu concursul lui Grigore Brezeanu (fiul lui Ion), care se ocupa de filme, Demetriade a înregistrat pe peliculă fragmente din feeria *Înşir-te mărgărite*, care au fost folosite ca intercalări cinematografice în cîteva din spectacolele teatrale.

Fig. 1. — Facsimil, pagină din *Vlaicu-Vodă* (A. Davila), 1902, actul al II-lea, cu adnotările lui Aristide Demetriade (din colecţia Muzeului Teatrului Naţional).



VODĂ

De sigur. Bietul om, fiind călare,
S'a 'neredut în . . .

nu ştiu cine, că se poate trece 'n not
Şi s'a prăpădit, sermanul, vaĭ de el, cu cal cu tot.
Bun român e Oltul, care pe străini îi dusmăneşte;
Oltul seade pentru-aĭ noştri, pentru dincolo Oltul creşte.
Şi maĭ greŭ de trece Oltul, şpunîegăşi în [illegible]
De cât Dunărea ce valul s'îl aşterne [illegible]
De la Dunăre, ce veste [illegible]

MIKED

Că soseşte o solîă
De la kralul Simon Staret care cere de soţiă
Pe domniţa Anca.

VODĂ, după ce mai a schimbat o privire cu Grue

Bane, ce dicĭ?

MIKED

Dic, Măria Ta,
Că n'aşĭ fi de mine vrednic de n'aşĭ binecuvînta
Duhul plin de prevedere ce moşia ne-o păzeşte,
Ce ostaticii din Gomneh pe sub mână 'ĭ dobîndeşte
S'ast-fel, desbărat de Ungur, în protiva'ĭ a luat
— Pe sub mână — sprijin sigur de la noul aliat,
Ca Măria Ta să poată, maĭ puternic ca vrăjmaşul,
Să păstreze cucerita ţară nouă, Făgăraşul.

VODĂ, cîteva clipe Grue

Intîmplare!

MIKED

Fiă mâna întîmplării, dacă vreĭ:
Insă ţara p'a ta mână săruta-vă mâna ei.

Ii dă la gomneh şi îi sărută mâna.

zentaţie a tragediei, alături de Caragiale. Îl aştepta însă o deziluzie: contrar unor proiecte anterioare, rolul lui Hamlet, atît de rîvnit de actori, a fost distribuit în paralel lui C. Nottara şi T. Bulandra. Părea că direcţia ţinea să jignească pe Demetriade oferindu-i rolul lui Laert în această distribuţie, care mai cuprindea pe Agepsina Macri în Ofelia, Constanţa Demetriade în Gertruda, Ion Niculescu în Polonius etc. O demisie calificată drept « senzaţională » [4] a fost hotărîrea consecutivă a actorului. Calma mărturisire a unei stări de gravă şi profundă blesare, într-o convorbire publicată [5], trădează devoţiunea artistică a lui Demetriade. Demisia a fost însă respinsă şi Demetriade, înţelept, n-a perseverat, rolul făgăduindu-se, « în scris » de data aceasta, pentru stagiunea viitoare (1912 – 1913); actul de rezistenţă contribuise însă la izbucnirea altor resentimente (Tina Barbu, Lucia Sturdza, T. Bulandra [6]) care mocneau în interiorul Naţionalului bucureştean.

[4] *Rampa*, 1911, nr. 44, p. 3.
[5] Vezi Conul Leonida, *De vorbă cu D. Aristide Demetriade*, în *Rampa*, 1911, nr. 46.
[6] Vezi *Rampa*, 1911, nrele 46, p. 2; 49, p. 3.

Fig. 2. — Caricatură de Iser, interpreţii din piesa *Omul de altă dată* (G. de Porto-Riche).

Într-adevăr, la 20 decembrie 1912, Aristide Demetriade interpreta pentru prima oară pe Hamlet la Teatrul Naţional şi, în istoria reprezentării dramaturgiei lui Shakespeare pe scena românească, însemna un moment de răspîntie. Deşi piesa fusese mult jucată şi «lumea nu se aştepta să se ivească un Hamlet atît de minunat»[7], 32 de rechemări ale publicului au consacrat acest « mare şi onest triumf »[8]. Cu Hamlet, Demetriade, care totuşi nu era lăsat să joace într-un număr egal de reprezentaţii cu cele acordate celorlalţi doi protagonişti, a plecat într-un lung turneu oficial, în lunile februarie-martie 1913, la Buzău, Rm.-Sărat, Brăila, Galaţi, Tecuci, Vaslui, Botoşani, Bacău, Piatra Neamţ, Focşani, Bîrlad, Craiova, Tr.-Severin. Tg.-Jiu, Slatina, Ploieşti, Constanţa.

Alt turneu de răsunet era cel din 1914, în Bucovina, al ansamblului care purta numele lui Petre Liciu, mort de curînd, şi din care făcea parte bineînţeles şi Aristide. Din repertoriul jucat în ultimii ani înaintea intrării României în război se detaşează: reluarea strălucită a dramei istorice naţionale *Vlaicu-Vodă*, *Ruy Blas* (Hugo), *Uliul* (F. de Croisset), *Cîinii* (Lecca), *Secretul* (Bernstein) şi *Dama cu camelii* (Dumas-fiul), alături de Maria Ventura, venită în ţară, *Trandafirii roşii* (Bîrsan) — premiera în 12 octombrie 1915, *Cu perdelele lăsate* (Const. Rîuleţ), alături de tînăra Elvira Popescu. Războiul mondial a împiedicat perfectarea unor turnee proiectate la Viena, unde, la teatrul *Volksoper*, Demetriade — în 1914 — era solicitat să apară în *Hamlet*, *Răzvan şi Vidra* şi, poate, şi în *Strigoii*[9].

Războiul din 1916—1918 a supus şi teatrul la grele încercări. Aristide Demetriade a fost mobilizat pe loc, iar la retragerea directorului Al. Mavrodi, care se refugia la Iaşi, a preluat conducerea Teatrului Naţional bucureştean. Intrarea în capitală a trupelor de ocupaţie sub comanda mareşalului Mackensen a coincis cu închiderea teatrelor şi cinematografelor. Teatrul Naţional a fost rechiziţionat pentru trupe teatrale germane. Numai prin stăruinţele lui Demetriade, în jurul căruia, după desfiinţarea Societăţii dramatice, actorii rămaşi în Bucureşti se constituiseră într-o asociaţie, şi prin intervenţiile şi demersurile unui iubitor de teatru, Filip Lustgarten, s-a putut obţine în cele din urmă învoirea de a se da reprezentaţii româneşti. Fără mijloace, fără decoruri, trupa incompletă a Naţionalului, din care, pe lîngă Aristide, rămăseseră în oraşul mai mult pustiu Maria Giurgea, Gusti, Soreanu, Toneanu, Storin, Mihalescu, Valentineanu, şi la care s-au mai adăugat din alte teatre Marioara Voiculescu, Petre Sturdza, Ion Iancovescu, a pregătit spectacolul *Fîntîna Blanduziei*. Premiera, în 20 martie 1917, în vechiul Teatru Naţional, a cunoscut un succes

[7] L. Rebreanu, *Un jubileu rar la Teatrul Naţional, Hamlet se reprezintă mîine pentru a 100-a oară*, în *Rampa*, 1913, 2 februarie.

[8] De la Galerie (Emil D. Fagure), *De la teatru*, în *Dimineaţa*, 1912, 22 decembrie, p. 7.

[9] Vezi Muzeul Teatrului Naţional Bucureşti, dosar Aristide Demetriade.

care, în condiţiile războiului şi ale ocupaţiei străine, depăşea, cum e uşor de înţeles, strictele implicaţii ale piesei lui Alecsandri pentru a se îmbogăţi prin infinite rezonanţe patriotice. Dar trupa românească nu s-a putut menţine la Teatrul Naţional, de care germanii aveau nevoie pentru spectacolele lor; localul de care s-a folosit în continuare a fost Teatrul Comedia, iar pentru stagiunea de vară a avut la dispoziţie Grădina Blanduziei. În repertoriul acestor ani de război au figurat reluări (*Înşir-te mărgărite*, *Păpuşile*, de Pierre Wolff, *Taifun*, de Melchior Lengyel — într-o nouă distribuţie: cu Aristide în Tokeramo, un rol în care strălucise regretatul Liciu, *Trandafirii roşii* etc.), dar şi premiere, de exemplu *Fata din dafin*, piesă originală de Adrian Maniu şi Scarlat Froda. Cu curaj şi energie, totodată cu modestie şi cu tact, corect şi perseverent, Aristide Demetriade a gospodărit activitatea teatrală izolată din Bucureşti în toată această perioadă grea cînd teatrul nostru era tăiat în două.

După război, Demetriade a reluat o serie de roluri care îl impuseseră fie în repertoriul clasic, românesc şi universal, fie în cel modern; a atacat roluri noi, în piese în versuri, pentru care avea o deosebită aplicaţie (de ex. în *Talismanul*, de L. Fulda, în traducerea poetului St. O. Iosif, în *Bizanţ*, de Mircea Rădulescu, în *Meşterul Manole*, de V. Eftimiu), în piese istorice originale (de ex. în *Moartea lui Dante*, de N. Iorga), în repertoriul lui Ibsen (de ex. în *Hedda Gabler*, cu Maria Filotti), al lui Bernard Shaw (în *Cezar şi Cleopatra*, în *Ioana d'Arc*, cu Ventura în Ioana, în *Medicul în dilemă*), al lui Pirandello (în *Henric al IV*-lea). În ianuarie 1924 era sărbătorit pentru împlinirea unei cariere de 30 de ani în Teatrul Naţional: o parte din distribuţia din 1912 s-a reîntîlnit în spectacolul *Hamlet*, ales pentru festivitate.

Demetriade n-a renunţat la activitatea de turneu, pe care o desfăşura cu obişnuita sa conştiinciozitate şi dăruire. A difuzat repertoriul lui Ibsen « în colţuri de provincie »[10]. A cutreierat mai cu seamă Transilvania; la Beiuş, teatrul local a cerut să se numească *Aristid Demetriad* în semn de recunoştinţă şi preţuire [11].

În 1926 Aristide Demetriade a fost ales preşedinte al sindicatului artiştilor dramatici şi lirici. În martie 1928 a participat, alături de Liviu Rebreanu, un vechi admirator al său, la festivităţile organizate la Oslo cu prilejul centenarului naşterii lui Henrik Ibsen şi unde s-a întîlnit cu avizaţi oameni de teatru, printre alţii cu Lugné Poë şi Firmin Gémier.

Deşi foarte bolnav, Demetriade a continuat să joace pînă la sfîrşitul vieţii sale: în 19 şi în 21 februarie 1930 mai apărea încă în *Trandafirii roşii*, în spectacole de retragere. A murit la 1 septembrie 1930 şi înmormîntarea lui a luat proporţii de manifestaţie populară; pe lîngă alţi vorbitori, l-a evocat Nottara, oprind în Piaţa Teatrului Naţional cortegiul care se îndrepta spre cimitirul Bellu.

Se ştie ce parte imensă au darurile naturale în talentul unui actor sau mai bine-zis în efectul global pe care-l produce, în admiterea sau respingerea lui de către acest monstru anonim care e publicul. Mulţi spectatori nu ţin seama decît de persoana fizică a actorului, care le e simpatic ori antipatic, atîta tot, şi le e poate indiferent dacă sînt nedrepţi cu cel din ultima categorie. Zvelt şi suplu, elegant în ţinută şi în mers şi dezinvolt în mişcări, cu o faţă suptă, pe care conturul oaselor era uşor de urmărit, cu un profil de « pal şi melancolic proconsul al decadenţei romane »[12], de o nobilă distincţie de efigie, cu o privire neliniştită, uneori uşor îndepărtată, care dădea o anxietate întregii expresii[13], Aristide Demetriade era înzestrat cu un fizic foarte atrăgător şi mai ales foarte la modă în vremea lui, cînd încă se mai preţuiau armonia trăsăturilor, langoarea, suavitatea şi cînd exista un anume gust pentru lirismul straniu. Într-o nuvelă, *Sakuntala*[14], V. Voiculescu descrie astfel personajul Leonte, un ţigan: « . . . un ins înalt, arătos, aproape frumos, cioplit numai în oase

[10] Turneul Demetriad, *Ibsen dus în colţuri de provincie*, în *Rampa*, 1920, 5 mai.

[11] *Rampa*, 1924, 7 ianuarie, p. 6.

[12] I. Bradu, *De vorbă cu dl. Ar. Demetriad*, în *Cronicarul*, 1918 nr. 23.

[13] Terentius, *Aristide Demetriade*, in *Rampa*, 1912, 9 aprilie, p. 2: « . . . muşchii feţei. . . prototipul imaginar al măştii tragice! Colţurile gurii aplecate, buzele subţiri, două cute ce împrejmuiesc gura în două verticale ovale, armonios pronunţate; ochii puţin adînciţi în orbite, trişti, trişti, trişti ca nebulozitatea nordului,. . . ».

[14] V. Voiculescu, *Povestiri II*, *Ultimul Berevoi*, 1966, p. 131.

și mușchi. Așa cum se înfățișa, curățit, primenit, cu un zăbun castaniu închis pe umeri, aducea cu artistul Demetriad în rolul lui Răzvan». Prestanța și tinerețea în alură le-a păstrat în ciuda anilor, ca și vraja vocii, mult lăudata voce caldă, maleabilă, mîngîietoare, tandră și pură: « Instrument rar, din cel mai sonor material catifelat, Aristide Demetriad e vioara fără preț pe care se tînguie, cu murmure de vînt și răzvrătiri de ocean, tristețea imensă și muzicală a veacului nostru îndurerat »[15].

Artistul era o fire discretă și rezervată, pe care atmosfera echivocă din teatru n-a alterat-o; avea simțul ordinii și al datoriei, era de o mare probitate. Retras, nu urmărea reclama — poate din conștiința propriei valori. Era « un om de civilizație, care nu s-a supărat niciodată mai mult de supărările din afară decît de cele din sufletul lui »[16]. Își iubea cu pietate meseria; se număra printre acei artiști « mișcați de demonia unor puteri necultivate »[17]. Nu-l încercau multiplele ambiții intelectuale ale colegului său Livescu, de pildă. Ceea ce nu excludea de fel o lentă și laborioasă muncă de pregătire, o pasionată premeditare a fiecărui rol. Sensibil, își înțelegea rolurile și, foarte exigent cu el însuși, le compunea fără să se menajeze: « noi am prețuit în el mai mult sforțarea de a se realiza, chinuit și dușman cu sine, tenace strîns în voința de a se porunci și de a se totaliza într-un rezultat fără pereche »[18].

Ce a rămas în creația artistică a lui Aristide Demetriade din mulțimea de piese jucate? Cîteva roluri mari, care s-au supus ritmului secret al jocului său permanent poetic, de o nostalgică participare, roluri pe care le-a ridicat la tensiuni maxime. În primul rînd personajele din dramele romantice în versuri: Ovidiu, Vlaicu, Răzvan, Zefir, Ruy Blas. Muzicalitatea versului și totodată naturalețea declamării lui, proprii interpretărilor lui Demetriade, căldura comunicativă — care, curios, îi lipsea în proza teatrului modern[19] — nu au avut egal. În Răzvan o entuziasmase pe Emma Grammatica în octombrie 1927[20]. Din această familie de personaje, Vlaicu-Vodă trebuie totuși socotită cea mai bogată dintre creațiile lui Demetriade, firește nu numai pentru măiestria detalierii versurilor, care rămîne un mijloc, ci pentru efortul de compoziție dramatică, pentru complexitatea ei și în același timp pentru impresia unității și sentimentul necesității pe care le-a generat. Documente relative la elaborarea care a precedat zămislirea scenică a personajului, pe care le-am putea găsi în pagini de confesiuni autobiografice, ne lipsesc în cazul lui Demetriade; el nu și-a formulat termenii de lucru. Dar e limpede că personajul conceput de dramaturg și definit printr-un limbaj poetic a exercitat o atracție asupra actorului, în măsura în care i-a oferit posibilitatea unor raționamente succesive, a unor argumentări și coordonări, traduse în reacții perfect comunicabile între ele. Departe de a fi sumare, invenția interpretativă și execuția artistică ale lui Demetriade au surprins și ascuțit anumite facultăți ale personajului, care i-au sporit semnificațiile și forța de convingere. Competenta analiză a lui Liviu Rebreanu, căruia nimic nu-i scăpa, ne este de cel mai mare folos în evocarea lui Aristide în Vlaicu: « ...ceea ce caracterizează pe acest Vlaicu este bunătatea. Și cusurul de căpetenie al personajului — și chiar al piesei — este slăbiciunea voinței, aș putea zice lipsa de voință. Are ceva actoricesc acest domn român: smerenia, ploconeala, lingușirea față de Clara, față de străinii pripășiți... și chiar față de sfatul boieresc și deci față de țară; și revolta, dragostea de țară, ura împotriva străinilor, pe care nu le manifestează decît față cu Gruia la început și față cu căpeteniile boierilor spre sfîrșitul dramei. Aceste două fețe, pe care, în treacăt fie zis, le întîlnim aproape la toți domnii noștri, din pricina situației lor totdeauna neclare, fac din Vlaicu un tip deosebit de alte figuri domnești ce s-au perindat pe teatrele românești și în același timp un rol de compoziție...». [Valoarea creației lui Demetriade] « tocmai aici este: că izbutește să împreune admirabil aceste două înfățișări ale persona-

[15] VICTOR EFTIMIU, *Aristide Demetriad*, în *Teatrul* (1923), nr. 4, p. 11.

[16] TUDOR ARGHEZI, *Omagii pentru Demetriade*, în *Rampa*, 1930, 7 septembrie.

[17] TUDOR VIANU, *Estetica*, București, 1945, p. 332.

[18] TUDOR ARGHEZI, *loc. cit.*

[19] A. Demetriade era făcut să însuflețească eroi și mai puțin pe marii îndrăgostiți: în Armand Duval din *Dama cu Camelii*, în piesele lui Bernstein n-a reușit să emoționeze, critica îl socotea slab (vezi de ex. I. Kaufmann, *Cronica dramatică*, în *Cortina*, 1915).

[20] M. FAUST MOHR, *Amintirile unui spectator*, București, 1937, p. 117.

jului. Mai mult: prin mijloace necăutate (o privire ascunsă aruncată lui Gruia, o ridicare trufaşă a capului, o izbucnire potolită în începutul ei, un gest curmat înainte de a fi trădat intenţia etc.), izbuteşte să dea acestui personaj lipsit de adevărată energie o culoare de simpatie, să-l îmbrace într-o haină de eroism pe care n-o are şi fără de care totuşi n-ar putea fi eroul unei drame. Şi dîndu-i nota aceasta atît de trebuincioasă, înalţă tot actul al doilea şi scenele în care Vlaicu apare umilit în faţa Doamnei Clara şi a solului Kalliany. Aceasta este, cred, baza concepţiei dlui Demetriade. Pe baza aceasta apoi clădeşte minunat tot desenul personajului, cu toate amănuntele lui. Ar fi de prisos să mai stăruim asupra amănuntelor. E firesc ca un talent ca d. Demetriade să gradeze cu o artă deplină efectele dramatice ale creaţiei sale, să dea toată variaţia trebuincioasă rolului, să detalieze versurile ca un maestru, să aibă putere în izbucnirea pasiunii multă vreme stăpînită, să aibă melancolie în pasagiile lirice, să fie zguduitor în exprimarea durerii pentru pierderea celui mai credincios tovarăş al zilelor sale de oropseală, să fie măreţ şi blînd în toate împrejurările şi chiar atunci cînd ar vrea să apară neîndurat... »[21].

Înaintea tuturor îi era Davila recunoscător lui Aristide Demetriade pentru felul în care îi prelucrase materialul, pentru viziunea poetică prin care îl dăruise publicului: « Vlaicu era adînc ca întunericul: l-ai făcut adînc ca marea, luminos şi furtunos ca valurile ei », îi nota el lui Aristide, pe dosul unui menu de banchet în 1908[22], şi imaginea fluentă a mării agitate stăruie în noi.

A interpreta pe Hamlet nu consistă doar în a reproduce exact textul; sarcina actorului este *să dea viaţă* acestui personaj, care ţine fără îndoială de o epocă social-istorică dată, dar a cărui substanţă de viaţă rămîne oricînd şi valabilă, şi fructificabilă. Stilurile de interpretare corespund unor etape diferite de înţelegere, unor montaje — pentru a folosi un termen împrumutat din cinematografie — diferite, care, bineînţeles, corespund la rîndul lor unor personalităţi artistice diferite. În faţa lui Shakespeare interpreţii sînt ca pictorii în faţa aceluiaşi peisaj: fiecare dintre ei va face alt tablou, pentru că în jurul frazelor iniţiale pluteşte o viaţă secretă şi difuză, aproape insesizabilă, totuşi mai puternică decît sensul literal şi literar al cuvintelor şi imaginilor, pe care fiecare o percepe altfel. Suma interpretărilor actoriceşti ale personajului n-ar compune un Hamlet desăvîrşit; particularitatea de stil a fiecărui actor este cea care stabileşte de fiecare dată o nouă formă de comunicare, corespunzătoare unui anumit tip de receptivitate colectivă.

Istoria interpretării lui Hamlet pe scena noastră număra deja la data abordării rolului de către Aristide contribuţia hotărîtoate a lui Grigore Manolescu. Care a fost lumina în care Demetriade a scăldat personajul? « Hamlet al său, nobil în cuvînt şi ţinută, este cea mai frumoasă sinteză a durerii, mîhnirii şi revoltei ce frămîntă pe prinţul Danemarcei. Presimţirile, oroarea în faţa crimei stabilite, suferinţa şi slăbiciunea ce resimte sub povara misiunii, amorul pentru Ofelia, ura împotriva regelui fratricid, toate aceste sentimente atît de diferite care agită sufletul visătorului întristat au căpătat nuanţe, accente, care înduioşau şi înfiorau. Un Hamlet adînc uman, simplu şi de aceea zguduitor în sfîşierile sale sufleteşti, simulînd clar nebunia şi lăsînd să vibreze, cu extraordinar de fericită armonie între vorbă şi expresie, sinceritatea suferinţei, creaţia d-lui Demetriade — căci e o creaţie nouă şi captivantă — înseamnă o dată nu numai în cariera acestui artist, dar şi în mersul Teatrului Naţional. Publicul, prins din capul locului în mreje, a ascultat cu aceea plăcere religioasă care stabileşte atmosfera emoţiilor adevărate şi a urmărit cu interes şi un entuziasm crescînd pe acest nou Hamlet şi Hamlet nou pînă la ultima suflare a eroului »[23].

Demetriade optase pentru sublinierea densităţii visării, o neliniştită visare care revine şi insistă mai puternică decît realitatea, întreruptă de tresăriri de violenţă şi mai ales de neîncetate deziluzii şi deznădejde (el estompa laturile vehemente ale rolului), simbolizînd o incurabilă melancolie şi o frămîntare dureroasă pe care nici moartea nu le poate linişti. Îi conveneau pasajele amar meditative ale rolului; stabilind un strîns raport între gînd şi

[21] I.. Rebreanu, *Rampa teatrală. Vlaicu Vodă şi D. Demetriade*, în *Rampa*, 1913, 12 octombrie, p. 2.

[22] Muzeul Teatrului Naţional, dosar Aristide Demetriade.

[23] De la Galerie (Emil D. Fagure), *De la teatru*, în *Dimineaţa*, 1912, 22 decembrie, p. 7.

Fig. 3. — Aristide Demetriade în *Hamlet* (Shakespeare).

gest, le găsea întotdeauna și atitudinile cele mai expresive și neprevăzute. « O înțelegere largă și cuprinzătoare... de adîncă umanitate » a rolului a făcut din acest interpret atît de rasat al lui Hamlet « un mare colaborator al operei lui Shakespeare » [24].

În general între actor și repertoriul pe care-l joacă se împletesc relații reciproce prin aporturi succesive reciproce. Acțiunea lui Hamlet asupra lui Aristide a fost durabilă și s-a lăsat detectată într-o altă interpretare, mai tîrzie, aceea a personajului Don Quichotte în care a făcut să vibreze o coardă hamletiană. Încredințarea rolului principal lui Demetriade în comedia tragică *Don Quichotte*, adaptare de Mihail Sorbul după Cervantes, de către regizorul Soare Z. Soare sconta de altfel pe posibilitatea apropierii dintre cei doi eroi. « Prin gest, cuvînt și mai ales pauză inspirată, [Aristide] a dat lui Don Quichotte atmosfera plină de evocatoare poezie, mirajul idealului, avîntul frînt, umbra dematerializată a gîndului care se caută zadarnic pe sine. În clipa cînd realitatea îl deșteaptă brutal din visul lui halucinat, Don Quichotte a avut în d. Demetriad interpretul ideal. Am simțit că se prăbușesc în noi, cu zgomot de infern, munți de idealuri și inima a încetat o clipă de a mai bate... » [25].

Constanța Demetriade, măritată a doua oară cu Aristide Demetriade [26], era o femeie trupeșă, cu o carnație foarte frumoasă; buza de sus ușor răsfrîntă o particulariza și îi dădea un aer « botos », în genul madonelor prerafaeliților, care o făcea — cînd era tînără — patetică și atașantă. Născută Gănescu, din Craiova, Constanța Demetriade (1870—1957) fusese eleva Aristizzei Romanescu și debutase la o vîrstă fragedă, abia intrată la Conservator, după cum își amintește în 1925 [27]. Cariera ei ulterioară s-a desfășurat la Teatrul Național strîns condiționată de cea a lui Aristide, pe care-l însoțea în toate turneele, alături de care

[24] SCARLAT FRODA, *Hamlet cu prilejul sărbătoririi dlui Aristid Demetriad*, în *Rampa*, 1924, 5 ianuarie.

[25] SCARLAT FRODA, *Cronica dramatică. Teatrul Național: Don Quichotte...*, în *Rampa*, 1924, 27 octombrie.

[26] Primul ei soț a fost I. Jianu, și el tot actor, la Teatrul Național din București.

[27] *Cum ați debutat?*, în *Rampa*, 1925, 9 ianuarie, p. 2.

Fig. 4. — Constanţa Demetriade în *Rivala* (H. Kistemaeckers) (din colecţia Muzeului Teatrului Naţional)

apărea de cele mai multe ori în aceleaşi piese: *Amoruri triste*, de Giacosa, *Rivala*, de Kistemaeckers, *Regele Lear*, de Shakespeare, *Omul de altădată*, de G. de Porto-Riche, *Lumină nouă*, de Duiliu Zamfirescu, *César Birotteau*, de E. Fabre după H. de Balzac, *Cîinii*, de H. Lecca, *Dragoste neîngăduită*, de P. Wolff etc. etc. Însă lui Aristide, de care fusese atît de legată, avea să-i supravieţuiască 27 de ani. Din teatru Constanţa Demetriade se retrăsese din timp, în ianuarie 1927, după aproximativ 34 de ani de activitate.

Deşi a jucat destul de mult, fiind distribuită frecvent, unii critici contemporani au considerat-o insuficient folosită în raport cu posibilităţile ei: « ...Constanţa Demetriad, un alt element de valoare care e lăsat în umbră. Care o fi cauza?... »[28] se întreba de exemplu I. Kaufmann în mai multe rînduri în cronicile dramatice din *Cortina*. Rolurile ei mari au fost: Doamna Clara din *Vlaicu-Vodă* (Davila), Regina Gertruda din *Hamlet* (Shakespeare), Vasilisa din *Azilul de noapte* (Gorki), Neera din *Fîntîna Blanduziei* (Alecsandri), Jocasta din *Œdip Rege* (Sofocle). Pe scenă cîştigase cu vîrsta autoritate şi forţă, era fără îndoială o prezenţă, dar, din cînd în cînd, maniera o pîndea, aşa cum detecta A. Davila încă din 1908[29]. Ajunsese să se specializeze în « domniţe majestoase ». Această autoritate grandilocventă nu avea însă întotdeauna acoperire interioară. În amintirea tuturor Constanţa Demetriade s-a impus în repertoriul nostru clasic în Doamna Clara; în acest rol a şi fost imortalizată în galeria Teatrului Naţional prin pictura de mari dimensiuni semnată de Cecilia Cuţescu-Storck, care o reprezintă falnică, încordată, necruţătoare... Şi totuşi, dacă cercetăm critica dramatică a vremii, constatăm că interpretarea ei n-a întrunit aprecieri generale. Liviu Rebreanu îi reproşa tocmai o accentuată exteriorizare a autorităţii şi, în raport direct, o anumită inconsistenţă în concepţia rolului, care îl lipsea de putere de convingere. « Doamna Demetriade, în Doamna Clara, e insuficientă şi falsă. N-are nici majestatea,

[28] I. Kaufmann, *Cronica dramatică*, *Papa Lebonnard*, de Jean Alcard, în *Cortina*, 1916, nr. 2, p. 11.

[29] A. Davila, *Feuilleton hebdomadaire de « La Roumanie »*, în *La Roumanie*, 1908, 16/29 decembrie.

nici energia și sobrietatea unei Doamne ca Clara. D-na Demetriade umblă cu pași mari, repezi, vorbește ridicînd mereu capul, face tocmai contrarul celor ce ar trebui să facă. Doamna Clara n-ar fi stăpînit patru ani de zile o țară întreagă dacă ar fi fost ca Doamna Demetriade. Omul energic, cu voință de fier, care stăpînește pe toți, e totdeauna sobru. O privire ajunge să îmblînzească o conjurație... Îmi pare rău să spun toate acestea dnei Demetriade »[30]. Mai explicit, Rebreanu și-a dezvoltat punctul de vedere cînd a avut de răspuns unui cititor care își exprimase dezacordul față de severitatea cu care fusese judecată creația Constanței Demetriade în Doamna Clara. Semnatarul scrisorii de protest invocase indicațiile autorului, care precizează intrarea în scenă a Doamnei « ca un vîrtej »: « Fără îndoială — ripostează Rebreanu — că autorul spune în indicație că „Clara intră ca un vîrtej", dar aceasta încă nu însemnează că d-na Demetriade a intrat și în rol. Dimpotrivă, credem mereu că n-a intrat. Și, desigur, că și autorul — deși a pus indicația aceea în text — împărtășește, mai mult sau mai puțin, părerea noastră. Poate să intre Clara „ca un vîrtej", dar nu poate să se învîrtească în scenă ca un vîrtej. Iluzia scenei pretinde o bună doză de convenționalism. Se prea poate ca Doamna Clara să fi avut, în patru ani, clipe cînd să alerge de ici colo cum alerga interpreta ei din *Vlaicu-Vodă*. Se poate. Dar noi, spectatorii, ca s-o credem că e într-adevăr Doamnă, îi cerem neapărat sobrietate, gravitate, majestate. Noi, fără de acestea, nu ne putem închipui o Doamnă care, sub tocul cismei ei de Cordova, să țină un Vodă și o țară întreagă. Degeaba, așa sîntem noi, spectatorii. Chiar mînia, furia, vîrtejul sînt sobre, majestuoase la o Doamnă. Doamna dnei Demetriade tocmai sobrietatea aceasta n-o are. Că de altmintrelea are amănunte bune, da, de acord. Dar ce au a face amănuntele cînd nu este concepția justă care să le închege într-o unitate? Pot să fie frumoase geamurile unei case fără pereți sau chiar numai fără temelie?... »[31].

Un portret viguros închegat, fără șovăieli, sugestiv i-a reușit Constanței Demetriade în Vasilisa cea depravată și feroce din *Azilul de noapte* (1915), sub îndrumarea regizorală a lui Gusti, într-un spectacol remarcabil prin spiritul gorkian care-l străbătea.

În *Œdip Rege*, (1916), Constanța Demetriade — Jocasta dădea replica lui Nottara (în rolul titular) și aducea « suflul tragediei antice »[32], ceea ce, fără îndoială, nu era puțin lucru; spectacolul era jubiliar, Nottara sărbătorea împlinirea unei activități de 40 de ani închinați scenei.

Deși începuse prin a juca roluri de soție necredincioasă *(Amoruri triste)* ori, dimpotrivă, înșelată și demnă de compasiune *(Omul de altădată, Cîinii)*, în repertoriul « modern » al vremii ei, Constanța Demetriade, această foarte conștiincioasă actriță lipsită de vulgaritate, s-a fixat în cele din urmă la repertoriul clasic, românesc și universal, în care, după cum s-a văzut, a realizat creații notabile.

[30] LIVIU REBREANU, *Teatrul Național: Vlaicu-Vodă*, în *Rampa*, 1913, 8 octombrie.

[31] LIVIU REBREANU, *Rampa teatrală, de vorbă cu un cititor*, în *Rampa*, 1913, 12 octombrie, p. 2.

[32] I. KAUFMANN, *Cronica dramatică*, în *Cortina*, 1916, nr. 1 — ianuarie.

N O T E

HENRI NOUVEAU (1901—1959), muzician, pictor şi scriitor din Braşov

În anul 1964 s-a înfiinţat la Paris « Association des amis de Henri Nouveau » (Henrik Neugeboren), cu sediul în rue Froidevaux, 37, Paris 14e. Asociaţia îşi propunea să facă cunoscută în sfere cît mai largi opera compozitorului, pictorului şi scriitorului Henri Nouveau, originar din Braşov, care şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă la Paris unde a şi murit în 1959. Preşedinte al asociaţiei a fost ales François Mathey, conservator al Muzeului de arte decorative de la Luvru. Cu ocazia înfiinţării, doamna Soupeau a citit cîteva extrase din jurnalul lui H. N., iar d. Jean-Jacques Duparcq a ţinut o conferinţă despre muzica şi pictura acestui artist, ilustrîndu-şi prelegerea cu numeroase proiecţii după picturi şi însoţind-o de fragmente din compoziţiile sale muzicale.

Credem că ar fi potrivit să schiţăm aici viaţa şi opera lui Nouveau, artist multilateral, originar din România.

Henrik Neugeboren s-a născut la Braşov în 1901. Tatăl său fiind inginer, familia se mută, după nevoile ocupaţiei acestuia din Braşov la Sighişoara, apoi la Budapesta, unde tînărul Henrik urmează liceul. După primul război mondial se întoarce la Braşov, ia lecţii de pian, desenează mult şi se ocupă mai ales de literatură.

În 1921 părăseşte oraşul natal pentru a merge la Berlin, unde studiază pianul şi compoziţia la Conservatorul de stat, avînd ca profesori pe Juan şi pe D-rul Egon Petri. Renumitul Ferrucio Busoni devine pentru el un al doilea părinte.

Încă la vîrsta de 22 de ani a început să compună. De atunci datează *Cinq improvisations sur des thèmes populaires roumains — pour piano.* (De remarcat faptul că în acelaşi an Béla Bartók, mai în vîrstă cu 20 de ani, publica *Muzica populară a românilor din Maramureş.*) În 1925, Neugeboren părăseşte Berlinul pentru Paris. În acelaşi an termină *Sonatina Buffa*, operă care avea să figureze în programul a nenumărate concercte [1].

Din 1929 artistul se stabileşte definitiv la Paris, unde lucrează la « Ecole nationale de musique », împreună cu Nadia Boulanger. Curînd după sosirea sa la Paris, « Société Musicale Indépendante » execută în primă audiţie bucata *Quatrième Trio.* Cu această ocazie, P. O. Ferroud publică o recenzie entuziastă, din care extragem următoarele: « ... Printre primele audiţii oferite de « Société Musicale Indépendante » se remarcă un *Trio* de Neugeboren, care, după cum se spune, este un compozitor foarte tînăr din Transilvania. Acest *Trio* m-a cucerit prin echilibrul său şi prin ritmul care domină în partea întîi şi a treia... Compozitorul este fără îndoială pianist şi stăpîneşte în mod extraordinar posibilităţile pianului... Grele acorduri care constituie motivul cantilenei centrale sînt o comoară de armonie... ». Astăzi, după aproape 40 de ani, această analiză şi apreciere îşi păstrează încă valabilitatea. Se remarcă originalitatea lui Neugeboren şi ideea, pe atunci însă nu prea răspîndită, a creşterii treptate a melodiilor şi ritmurilor populare şi a dezvoltării lor.

Mai tîrziu, în 1932, Neugeboren a dat cîteva concerte în patrie, între altele la Sighişoara, unde

[1] Această piesă a fost înregistrată acum cîţiva ani la Paris pe un disc excelent, împreună cu alte două compoziţii, şi anume: *Quatrième Trio pour piano, violon et violoncelle*, din anul 1926, şi *Sonata pentru flaut şi pian*, din 1933. (Acest disc, precum şi fotocopiile tuturor partiturilor lui Nouveau-Neugeboren, se pot procura de la « Association des amis de Henri Nouveau » din Paris.)

s-a afirmat ca un excelent pianist. Conservatorul de muzică « Astra » din Braşov a organizat un concert de muzică de cameră, în cadrul căruia s-au executat şi compoziţii de Neugeboren, interpretate de violoniştii Bobescu, Bernfeld şi Modrik.

În fine, în 1937, Neugeboren vizitează pentru ultima oară România, unde rămîne un timp destul de scurt, pentru a rezolva unele chestiuni familiale. I se oferă un post de dirijor la Braşov, pe care îl refuză însă. Parisul, devenit o a doua patrie pentru atîţia români, îl reţine şi pe Henrik Neugeboren. El se întoarce prin urmare la Paris, unde devine cunoscut sub numele de Henri Nouveau, mult mai uşor de pronunţat pentru francezi.

Se întîmplă însă un fenomen ciudat în viaţa artistului. Creaţia sa muzicală, la început foarte bogată, devine cu timpul tot mai rară. Lista operelor sale nu menţionează după 1940 decît două piese pentru pian (*Siciliana*, 1944, şi *Pastorala*, 1946), precum şi trei lieduri după texte de Joseph Atilla. Este posibil ca împrejurările materiale să nu fi fost favorabile dezvoltării sale ca muzician. Henri Nouveau locuia la Paris într-o cameră mică, de la etajul 6, într-un hotel din centrul zgomotos al Parisului. În orice caz, oricare ar fi fost motivul, artistul şi-a încheiat foarte devreme activitatea muzicală începută sub auspicii atît de promiţătoare.

În schimb, el devine tot mai activ ca pictor şi scriitor. Ne-a lăsat un mare număr de manuscrise inedite, interesante, în domeniul filozofiei şi esteticii. Printre ele trebuie menţionat un eseu cu caracter de frescă socială a Braşovului, început încă în 1923, sub influenţa romanului « Ultimul capitol », al norvegianului Knut Hamsun.

În pictură, Nouveau a fost autodidact. S-a impus însă foarte curînd. Începînd din 1946 a participat în fiecare an la expoziţiile colective de la « Salon des Réalités Nouvelles » (unde au expus, de altfel, şi alţi artişti români), la expoziţiile grupului « Les Surindépendants », precum şi la expoziţiile organizate de UNESCO. Începînd din 1948, a avut expoziţii individuale. După moarte, picturile sale au început să fie cunoscute şi în afara Europei. Muzeul artelor decorative din Paris a organizat o expoziţie volantă în Austria. În Polonia, la Varşovia şi Cracovia, picturile sale au fost prezentate în cadrul expoziţiei « De la Gauguin şi pînă astăzi ». Alte expoziţii au fost organizate în R. F. a Germaniei, la Darmstadt, Leverkusen, Frankfurt am Main, Aachen şi Köln, unde « Institut Français de Cologne » a prezentat în cadrul expoziţiei de pictură şi un concert de muzică de cameră cu compoziţiile lui Nouveau, executate de interpreţi francezi. În 1948, picturile lui au fost expuse la Budapesta. Alte ţări în care au avut loc expoziţii au fost Belgia, Olanda, Statele Unite şi Brazilia, precum şi oraşele Cannes şi Zürich.

Dacă izvorul de inspiraţie al compoziţiilor sale muzicale a fost folclorul din Transilvania, în pictură artistul a lucrat exclusiv în genul suprarealist şi abstract.

Artistului nu i-au rămas străine nici preocupări pentru genul monumental. Astfel, ştim că oraşul Leverkusen, din Germania, intenţionează să realizeze un monument pentru Johann Sebastian Bach după un proiect executat de Nouveau în 1929 [2].

Henri Nouveau a păstrat toată viaţa nostalgia locurilor natale, cu toate că aproape întreaga sa activitate artistică s-a desfăşurat în străinătate şi că uneori chiar a reprezentat Franţa, aşa cum s-a întîmplat la festivalul muzical internaţional de la Florenţa din 1934. De aceea, în publicaţiile franceze el e numit « munteanul din Carpaţi », iar în panegiricul scris de Jean Duparcq găsim aceste cuvinte semnificative: « Dorul nesfîrşit de ţară, paradisul pierdut al copilăriei... ».

GÜNTHER OTT

BIBLIOGRAFIE

— *Knaurs Lexikon abstracter Maler*, München şi Zürich, 1957.
— *Henri Nouveau*, Paris, 1959.
— *Henrik Neugeboren dit Henri Nouveau*, în *La Revue Musicale*, Paris, 1960 (număr special).
— Günther Ott, *Ein Siebenbürger in Paris: Henrik Neugeboren dit Henri Nouveau*, în Österreichische Begegnung Wien, 1—2/1962

DATE NOI ASUPRA TURNEELOR TEATRALE TARDINI LA BRAŞOV*

Teatrul românesc în Transilvania a trecut prin aceleaşi faze evolutive ca şi teatrul naţionalităţilor conclocuitoare, sub influenţa căruia a stat multă vreme [1]. Astfel, de la *teatrul şcolar* s-a ajuns la cel de *diletanţi*, animatorii acestuia năzuind însă mereu spre unul *stabil*, pe care românii transilvăneni îl doreau cu ardoare să fie un « *teatru naţional* », cu un local propriu şi susţinut de actori profesionişti.

În evoluţia spre această ultimă fază şi într-o epocă în care avea loc lupta iniţiată [2] de conducătorii românilor din Transilvania pentru dobîndirea drep-

[2] Vezi şi Henrik Neugeboren, *Eine Bach-Fuge im Bild*, în *Bauhaus* (Dessau), 1/1929. Textul în limba franceză, tradus de Jean Jacques Duparcq, în *Revue Musicale* (Paris), 1960: *Notes de Henrik Neugeboren, Une fugue de Bach représentée dans l'enpace.*

* Comunicare prezntată la Sesiunea ştiinţifică din octombrie 1967 a Filialei din Cluj a Academiei.

[1] I. Breazu, *Teatru românesc în Transilvania pînă la 1918*, în volumul *Literatura Transilvaniei*, Bucureşti, 1944, p. 35.

[2] V. Cheresteşiu, C. Bodea, B. Surdu, C. Mureşan, C. Nuţu, A. Egyed şi V. Curticăpeanu, *Din istoria Transilvaniei*, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 178.

turilor politice şi a libertăţilor naţionale, turneele teatrale întreprinse de trupa condusă de *Fanny Tardini* au fost de mare utilitate.

Cele două turnee de care ne vom ocupa n-ar fi putut însă avea loc fără *coincidenţa* unor fapte istorice şi a unor împrejurări politice, într-o anumită măsură favorabile. Ne referim în primul rînd la măreţul act al Unirii Principatelor Române, din anul 1859, apoi la capitularea, din acelaşi an, a Austriei, după pierderea războiului cu italienii, ajutaţi de francezi [3]. Sub apăsarea evenimentelor politice şi sociale, Curtea din Viena a fost nevoită ca, în locul regimului absolutist, să instaureze — în octombrie 1860 — aşa-numitul «regim liberal »[4]. În Dieta de la Sibiu — între anii 1863 şi 1865 —, românii au reuşit să obţină votarea unor legi de egală îndreptăţire politică şi religioasă cu celelalte naţionalităţi conlocuitoare, legi care, din nefericire, au rămas numai pe hîrtie. Singurul avantaj al acestui regim a fost acela că a făcut posibilă o legătură mai strînsă între românii de pretutindenea.

În Principatele Române, între măsurile de asigurare a progresului pe care le iau guvernele, unele privesc reorganizarea pe temeiuri sănătoase a Teatrului Naţional din Bucureşti şi a celui din Iaşi [5]. În acelaşi timp însă, se lasă întreaga libertate de organizare pentru formaţiile de actori ambulanţi. Între acestea, societatea teatrală înjghebată în octombrie 1859 de Fanny Tardini cuprindea printre membrii ei cîţiva actori talentaţi, care erau însă numai « naturalişti » — cum îi denumea Alecu Hurmuzachi [6], adică netrecuţi prin şcoli dramatice.

După o activitate de cîţiva ani prin oraşele Moldovei, societatea teatrală amintită a considerat în anul 1864 că e momentul prielnic să treacă la sprijinirea acţiunilor cultural-naţionale iniţiate de fruntaşii românilor din Austro-Ungarie. Dorinţa actorilor de a fi cît mai curînd purtătorii mesajelor de încurajare trimise de fraţii din România liberă explică însufleţirea cu care s-a pornit în « escursiunile artistice » de importanţă istorică realizate de trupa Tardini, mai întîi în Bucovina, apoi în Transilvania, la Braşov, în aceiaşi ani: 1864 şi 1865. Menţionăm că în Bucovina trupa va mai veni şi a treia oară [7], în anul 1870.

Despre turneele întreprinse de Fanny Tardini în Bucovina există ample dări de seamă [8] şi o corespondenţă [9], care le completează, toate pornind de la Alecu Hurmuzachi, inimosul susţinător al teatrului românesc din această provincie. Pe temeiul acestora, apoi al cronicilor din ziarul german « Bukowina », precum şi al afişelor, Teodor Bălan a reuşit să închege studiul său asupra turneelor Tardini în Bucovina [10]. Din păcate, nu acelaşi lucru putem să-l spunem despre turneele realizate de aceeaşi trupă peste Carpaţi, la Braşov. E drept că nici presa vremii — şi ne referim, în primul rînd, la cea românească, îndeosebi la *Gazeta Transilvaniei* — nu prezintă informaţii suficiente tocmai în problemele principale care privesc cunoaşterea repertoriului şi arta actorilor. Apoi, faptul că pînă în prezent nu s-a dat de urma afişelor teatrale, pe care Tardini le-a tipărit şi difuzat la Braşov, îngreuiază şi mai mult munca celui ce va lua asupra-şi sarcina scrierii studiului asupra turneelor pomenite.

Trebuie să menţionăm că importanţa turneelor Tardini a determinat pe unii istorici literari [11], iar mai nou şi pe istoricii de teatru [12], să se ocupe de ele. Unele studii însă cuprind erori care se referă fie la date [13], fie la aprecierile de ansamblu [14],

[3] *Ibidem*, p. 135, 164.

[4] *Ibidem*, p. 176—177.

[5] I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, Bucureşti, 1966, p. 9, 42, 89, 91, 98.

[6] *Corespondenţă între d-nii V. Alexandri şi A. Hurmuzachi*, în revista *Familia*, nr. 3 din 15/27 ianuarie 1884, p. 25.

[7] Anca Costa-Foru, *Fani Tardini*, note în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, nr. 2/1964, p. 195.

[8] A. Hurmuzachi, *Teatrul Naţional în Cernăuţi*, în *Foaia Societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina*, anul I, nr. 1—3/1865, p. 59—70, şi nr. 4/1865, p. 100—106.

[9] *Corespondenţă între d-nii V. Alexandri şi A. Hurmuzachi*, în *Familia*, nr. 3, 4, 5/1884, p. 25—27, 37—38, 48—50.

[10] Teodor Bălan, *Trupa Fani Tardini în Bucovina*, 1864—1865, în *Buletinul Mihail Eminescu*, fasc. 9/1932, p. 121—140; fasc. 11/1933, p. 22—30; fasc. 12/1934, p. 30—42.

[11] G. Baiculescu, *M. Eminescu şi Fani Tardini — cîteva precizări*, în *Buletinul Mihail Eminescu*, fasc. 3/1930, p. 80—85; I. Breazu, *op. cit.*, p. 43; G. Bogdan-Duică, *Notiţă despre Fani Tardini*, în *Buletinul Mihail Eminescu*, fasc. 9/1932, p. 72—73; G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, ed. IV, Bucureşti, 1964, p. 72—78; M. Protase şi G. Antonescu, *Turnee româneşti în Transilvania între 1864—1900*, în *Studia Universitatis « Babeş-Bolyai »*, seria Philologia, fasc. 1/1965, Cluj, p. 33—37.

[12] Anca Costa Foru, *op. cit.*, p. 191—198; I. Massoff, *op. cit.*, p. 493—499; St. Marcuş, *Thalia română*, Timişoara, 1945, p. 161—164; Al. Olăreanu, *Contribuţie pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 1906*, Craiova, f.a., p. 7, 43.

[13] I. Breazu, în *studiul citat*, la p. 43, susţinea că primul turneu ar fi avut loc în anul 1863, apoi că Tardini ar mai fi realizat unul şi în anul 1866 (al patrulea), ceea ce e inexact. Trupa Tardini a întreprins în Transilvania numai două turnee: în anul 1864 (primul) şi în anul 1865 (al doilea).

M. Protase şi G. Antonescu, *studiul citat*, cuprinde date eronate. Astfel: la data de 2/14 iunie 1864 (nu 14/26 iunie, v. p. 34), F. Tardini *singură* ajunge la Braşov (*Gazeta Transilvaniei*, nr. 44/1864). Trupa ei ajunge mult mai tîrziu, abia pe la finele lunii iunie (*Gazeta Transilvaniei*, nr. 52/1864)

— Primul spectacol în stagiunea I a avut loc în iulie, anume 5/17 iulie 1864 (*Gazeta Transilvaniei*, nr. 54/1864), nu în iunie, cum susţin autoarele (v. p. 35).

— Primul turneu se încheie la data de 18 septembrie (*Gazeta Transilvaniei*, nr. 73/1864), nu la 13 septembrie (v. p. 35).

— Al doilea turneu la Braşov s-a încheiat la 18 iulie 1865, iar pentru documentare se invocă greşit nr. 73 din *Gazeta Transilvaniei*, în loc de 53/1865 (v. p. 36).

[14] M. Protase şi G. Antonescu, *studiul citat*. Autoarele apreciază că: «O adevărată revelaţie pentru românii ardeleni

iar altele conţin afirmaţii pur fanteziste [15], atît în privinţa locului, cît şi a timpului în care acelea s-au desfăşurat. Explorarea atentă a presei româneşti şi a celei străine (germane) oferă un material inedit, ce cuprinde ecoul spectacolelor date de trupa cea « bravă » [16].

În vederea întocmirii studiului ce ne lipseşte, în cele următoare vom expune pe scurt cele cîteva date noi pe care le-am aflat în cursul cercetărilor făcute la bibliotecile din Cluj şi Sibiu.

I. DATE PENTRU PRIMUL TURNEU DIN VARA ANULUI 1864

Îndată după închiderea primei stagiuni în Bucovina (17/29 mai 1864) [17], Fanny Tardini a pornit la drum spre Transilvania, unde lucrurile erau deja aranjate pentru un turneu la Braşov [18]. În acest scop a făcut popas la Sibiu, ca să obţină concesiunea legală de la Guberniu, care aici îşi avea sediul « de facto » [19]. În legătură cu acest popas, ziarul german *Hermannstädter Zeitung* ne dă o informaţie preţioasă. Astfel, în nr. 138 din 11 iunie 1864, pagina 518, la rubrica « Local-Anzeiger », în lista străinilor sosiţi între 8 şi 10 iunie 1864, la hotelul « Mediascher-Hof » din Sibiu găsim înregistraţi pe Fanny Tardini şi Iancu Comino. Trupa, care pentru împachetarea decorurilor şi a întregii recuzite avea nevoie de mai mult timp, a sosit la Braşov abia pe la finele lunii iunie[20]. Sosirea tîrzie a trupei şi, poate, mai mult, timpul cerut pentru amenajarea unei scene în sala de festivităţi a gimnaziului român sînt pricinile pentru care primul spectacol a putut avea loc abia în ziua de duminică 5/17 iulie 1864, cu drama de mare efect *Radu Calomfirescu*, de I. Dimitrescu [21].

Din celelalte cronici apărute în *Gazeta Transsilvaniei* [22] se mai poate afla titlul cîtorva (5) piese, cu indicarea datei cînd acelea s-au reprezentat.

Stagiunea s-a închis duminică seara, în 6/18 septembrie, cu piesa *Fiul nopţii*, tradusă din franţuzeşte de Zahariadi [23].

Dintr-o notiţă apărută în ziarul *Concordia* [24] am mai aflat că la a cincea reprezentaţie (nu se precizează data) s-a jucat comedia *Cimpoiul dracului*, de E. Carada. Acelaşi ziar notează că « societatea teatrală a părăsit Braşovul lăsînd publicului suveniri plăcute ». Cît priveşte data plecării trupei din Braşov, cu destinaţia Cernăuţi, aceasta nu se poate preciza, dar credem că la sfîrşitul lunii septembrie ea nu se mai afla în oraşul de la poalele Tîmpei.

Reprezentaţiile date de trupa Tardini « au încîntat tot publicul », iar atunci cînd se jucară piesele istorice, ele « stoarseră lacrimi de bucurie şi mulţumire » — cum glăsuieşte cronicarul de la *Gazeta Trasilvaniei* [25]. Între entuziaşti, un tînăr transilvănean, ce se consideră poet, a dedicat o odă *Doamnei Tardini şi chorului theatral*, odă semnată cu iniţialele I. C. D. Întrucît autorul o tipărise şi o lansase în public în numele « domnişioarelor din Braşiovu », faptul a stîrnit protestul acestora, pe motivul că nu li s-a cerut în prealabil consimţămîntul. Protestul purta titlul *Nimic de noi fără noi* şi a fost publicat de *Telegraful Român* (nr. 56/1864), după ce mai întîi *Gazeta Transilvaniei* îl respinsese. Cît priveşte persoana care se ascundea în dosul iniţialelor I. C. D., după cercetările făcute putem afirma că se numea *Ioachim C. Dragescu*, autorul unui volumaş de poezii, prezentat elogios de *Gazeta Transilvaniei* [26].

Dacă pentru români reprezentaţiile Tardini au avut ca rezultat « nobilitarea gustului..., înălţarea spiritelor şi a mîndriei naţionale » — cum constată (în nr. 73) cronicarul de la *Gazeta Transilvaniei* [27], pentru străini acestea au constituit o adevărată revelaţie. Acest fapt l-am putut afla dintr-o amplă dare de seamă apărută în ziarul *Hermannstädter Zeitung* [28], pînă azi nesemnalată. Darea de seamă e trimisă din Braşov la data de 8 septembrie şi se vede că e scrisă de un german care a asistat la cea de-a doua reprezentaţie a dramei *Radu Calomfirescu*, din seara de 6 septembrie 1864. Fiind aceasta singura dare de seamă găsită în presa străină, vom zăbovi ceva mai mult asupra ei şi chiar vom cita cîteva pasaje mai caracteristice, care prezintă interes pentru istoria teatrului transilvănean. Cronicarul arată mai întîi că trupa Tardini, venind la Braşov, a găsit localul teatrului ocupat de societatea teatrală de sub direcţia lui *Gustav Hubai*. În această situaţie, cîţiva negustori români cu stare materială bună au trecut la o grabnică improvizare a unei scene în sala de festivităţi a gimnaziului român. « În scurt timp — scrie recenzentul — au fost instalate podiumul, decorurile pentru culise şi cortina, acestea din urmă fiind zugrăvite de

(turneele Fani Tardini — n.n.) reprezintă *primul prilej* al acestora de *a afirma necesitatea abordării dramaturgiei naţionale şi a promovării realismului scenic...* » *(subl. ns.)*. Sintem de părere că românii transilvăneni au abordat dramaturgia naţională ceva mai înainte, încă de prin anul 1852, cînd societatea de diletanţi din Braşov a reprezentat mai multe piese naţionale scrise de C. Caragiali, C. Negruzzi şi V. Alecsandri.

[15] Al. Olăreanu, *op. cit.*, p. 7, 43, susţinea: « La 1860, trupa Vlădicescu-Tardini vine la Braşov şi joacă în sala gimnaziului mai multe reprezentaţii. La 1864—1865 trece la Sibiu şi joacă 2 stagiuni complete ».

[16] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 41 din 7/26 mai 1865.

[17] T. Bălan. *studiu citat*, f. 9/1932, p. 140.

[18] I. Massoff, *op. cit.*, p. 494.

[19] *Gazeta Transilvaniei*, în nr. 7, 30, 35, 36, 45, 49/1864, publică diferite acte emanate de la Guberniu, cu menţionarea expresă a oraşului Sibiu.

[20] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 52 din 1/13 iulie 1864.

[21] *Ibidem*, nr. 54 din 9/21 iulie 1864.

[22] *Ibidem*, nr. 54, 55, 69, 71 şi 73/1864.

[23] *Ibidem*, nr. 73 din 13/25 septembrie 1864.

[24] *Concordia*, nr. 57/311 din 16/28 iulie 1864.

[25] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 54/1864.

[26] *Ibidem*, nr. 23/1870, p. IV.

[27] *Ibidem*, nr. 52/1864.

[28] *Hermannstädter Zeitung*, nr. 218 din 13 septembrie 1864, p. 860.

Klement, pictorul teatrului de aici, aşa că actorii români au putut începe reprezentaţiile »[29]. « Comercianţii şi alţi honoraţiori români au garantat cea mai mare parte a locurilor de frunte la preţuri convenabile, iar restul publicului a considerat ca o datorie de onoare să participe la reprezentaţiile care s-au bucurat de un succes extraordinar »[30]. Cronicarul ne mai relatează că la reprezentaţiile româneşti — care pînă la data trimiterii dării de seamă ajunseseră la 30 — au mai participat germani (saşi) şi maghiari din Braşov. « Actorii români — scrie mai departe spectatorul german — au ştiut să mulţumească în aşa măsură publicul, încît şi cele două reprezentaţii din urmă (...) promit să fie cercetate în număr foarte mare »[31]. Oprindu-se asupra teatrului, a limbii vorbite şi a literaturii dramatice, recenzentul constată cu plăcere că acestea « s-au îndreptat repede spre o remarcabilă dezvoltare după gustul occidental »[32]. Despre limba română scrie: « aceasta s-a îmbogăţit din latină şi din limbile romanice moderne, aşa că acum e aptă pentru exprimarea potrivită a tuturor gîndurilor, de la cele mai înalte şi pline de patos pînă la glumele cele mai reuşite »[33]. Recenzentul a fost de-a dreptul încîntat de limba română rostită de actori, căci iată ce scrie: « limba română pe scenă a primit în ton şi accent o rafinare deosebită şi o armonie care o face plăcută auzului şi atrăgătoare pentru suflet »[34]. « Ei (românii — n.n.) au deja opere dramatice remarcabile, ale căror subiecte sînt luate din viaţa şi istoria poporului lor »[35]. Cronicarul se ocupă de piesa văzută, căreia nu-i dă titlul, dar după personajele pe care le indică putem afla că se jucase drama naţională *Radu Calomfirescu*. Din observaţiile pe care le face în continuare, deducem că recenzentul a mai văzut şi alte piese jucate de actorii din trupa Tardini. Astfel, el observă: « ...se mai joacă în teatrul românesc şi multe piese, care au fost traduse din franţuzeşte. Doamna Tardini este traducătoarea (...). Predilecţia ce o au faţă de piesele franţuzeşti, care tind spre exagerare şi afectare, este vizibilă. În piesele populare originale, au roluri grecul şi sîrbul... batjocoritul boier bătrîn şi ţăranul, care e mai mult decît blajin. Jocul şi cîntecul sînt împletite bogat cu acţiunea »[36]. Recenzentul face, în urmă, şi alte aprecieri: « În general, sub conducerea D-nei Fani Tardini s-a făcut o alegere de piese care au putut să acţioneze asupra publicului, instruindu-l şi înălţîndu-l totodată spiritualicește »; « ...costumele au fost în general frumoase şi corespunzătoare. Actriţele au o garderobă îndestulătoare. Nu lipseşte nici la bărbaţi. Aceştia — spre deosebire de actriţe — nu au aceeaşi fineţe şi pregătire în interpretarea rolurilor. Directoarea însăşi este o foarte bună artistă. Piesele sînt totdeauna bine studiate. La ei nu se aude sufleurul. Reprezentaţia formează un întreg vioi. Pe scurt, actorii români la Braşov au făcut onoare lor şi cauzei lor »[37], încheie cronicarul german darea sa de seamă plină de elogii la adresa trupei Tardini.

Despre primul turneu — ca, de altfel, şi despre cel de-al doilea —, în ziarul local « *Kronstädter*

[29] «... in Kronstadt... erschien die romänische Theater, gesellschaft unter der Direktion der Frau Fani Tardini... und hätte das Theaterlocal abwechselnd mit der magyarischen Gesellschaft benützen mögen... Da entschlossen sich rasch einige unserer romänischen vermögendern Kaufleute-ihrer Schauspielergesellschaft ein Theater herrichten zu lassen. Zum Local ward der grosse Saal des neugebauten romänischen Gymnasium ausersehen. In kurzer Zeit war die Aufstellung des Podiums und eine ziemliche Anzahl von Coulissen, Versetzstücken und der Vorhang, recht entsprechend vom hiesigen Theater-Maler Herrn Klement hergerichtet, und die romänischen Schauspieler konnten ihre Vorstellungen beginnen ».

[30] « Die hiesigen Handelsleute und andere Honoratioren romänischer Nation garantierten die Mehrzahl der ersten Plätze in sehr anständigen Preisen... und das übrige romänische Publikum sah es nicht minder als eine Ehrensache an, die Vorstellungen zu besuchen, welche ausserordenlichen Beifall fanden ». *(Ibid.)*.

[31] « Auch Deutsche und hiesige Ungarn haben die Vorstellungen besucht, welche bis nun auf 30 angewachsen sind, und die romänischen Schauspieler haben in der That, so zu befriedigen gewusst, dass die noch rückständigen zwei Vorstellungen sehr besucht zu werden versprechen... » *(Ibid.)*.

[32] «... so hat auch ihr Theater (...), ihre Sprache (...), und ihre dramatische Dichtung (...) sich rasch einer ansehnichen, dem abendländischen Geschmack entsprechenden Entwicklung zugewendet » *(Ibid.)*

[33] « Die Sprache hat sich aus dem Latein und den modernen romanischen Sprachen bereichert und reicht zur würdigen, passenden Äusserung aller Gedanken vom höchsten Pathos bis zum trefflichsten Scherze aus ». *(Ibid.)*.

[34] « Die romänische Sprache im Ton und Tonfall hat an der Bühne eine angenehme Verfeinerung und jenen Wohllaut erhalten, welche sie dem Ohre angenehm und für das Gemüth anregend machten ». *(Ibid.)*.

[35] « Sie haben bereits ansehnliche dramatische Dichtungen, deren Stoffe dem romänischen Volksleben und ihrer Geschichte entnommen wurden ». *(Ibid.)*.

[36] «Sonst spielen sie am romänischen Theater viele Stücke, die aus dem Französischen übersetzt wurden. *Frau Fani Tardini* ist die Uebersetzerin. . Die Vorliebe zu französischen Dichtungen, die in das Ungeheure und Gesuchte übergehen, ist sichtbar. In den Original Volkstücken spielt der prellende Grieche u. Serbe, der gefoppte alte Bojar, der mehr als gutmüthige Bauer seine Rolle. Tanz und Gesang sind reichlich eingeflochten ». *(Ibid.)*

[37] « Im Ganzen hat hier unter Leitung der *Frau Fani Tardini* eine Auswahl der Stücke stattgefunden, die auf die Zuhörer bildend und erhebend wirken konnten. Ich will noch bemerken, das die Costüme gewöhnlich schön und ziemlich entsprechend waren. Die weiblichen Mitglieder haben zureichende Garderobe. Sie fehlt auch den Männern nicht. Diese übrigens entsprechen in Feinheit und Ausbildung im Darstellen ihrer Rollen weniger, als die weiblichen Mitglieder. *Die Directrice selbst ist eine sehr gute Schauspielerin*. Die Stücke sind stets gut einstudiert. Man hört bei ihnen den Soufleur nicht. Die Darstellung greifft munter zusammen. Kurz die romänischen Schauspieler haben in Kronstadt sich und ihrer Sache nur Ehre gemacht ». *(Ibid.)*.

Zeitung » n-am găsit nici o dare de seamă. Abia în nr. 156 din 1 octombrie 1864, deci după închiderea stagiunii, într-o scurtă notiţă găsim un vag ecou al trecerii trupei Tardini prin Braşov [38]. Nu putem încheia relatarea noastră asupra primului turneu fără ca să nu amintim de vremea rea, rămasă de pomină, pe care trupa Tardini a avut s-o suporte tocmai în perioada reprezentaţiilor. Ecoul calamităţilor provocate de vremea ploioasă din vara anului 1864 a răzbătut chiar şi în notiţele teatrale din unele periodice româneşti (nr. 69 al *Gazetei Transilvaniei* şi nr. 57/311 al *Concordiei*).

II. AL DOILEA TURNEU TARDINI LA BRAŞOV

Terminîndu-se spectacolele în Bucovina [39] pe la 6 aprilie 1865, trupa Tardini a plecat la Braşov, unde reprezentaţiile din a doua stagiune s-au desfăşurat între 5 iunie şi 18 iulie 1865, conform informaţiilor din *Gazeta Transilvaniei* [40]. De astă dată ele au avut loc în sala teatrului orăşenesc (Redout), dar au fost mai puţine decît în anul 1864. Repertoriul jucat în această stagiune se cunoaşte în bună parte, datorită faptului că acesta a fost inserat în *Familia* [41]. Dar lista pieselor nu e completă, căci aşa cum se poate vedea din prima cronică apărută în *Gazeta Transilvaniei* [42], chiar la deschiderea reprezentaţiilor, după piesa *O partidă de concină* [43], s-au mai jucat piesele *Ceartă fără cauză* [44], comedie cu cîntece în 2 acte, tradusă din franţuzeşte de F. Tardini, şi *Voicu plugariul* [45], canţonetă într-un act de Radulian.

În această stagiune, trupa Tardini a avut de suportat şi o şicană din partea preotului romano-catolic local, care, intervenind la poliţie, a pretins şi i s-a admis ca spectacolul anunţat prin afişe pentru 3/15 iulie să fie suspendat [46]. După cum ne relatează ziarul *Telegraful Român*, preotul romano-catolic a pretextat că în acea zi biserica romano-catolică sărbătorea « Joia verde ».

Nu credem că va fi fost pe placul trupei teatrale nici întreruperea spectacolelor din pricină că sala teatrului în zilele de 1 şi 3 iulie a fost ocupată de Roza şi Franz Opfermann, care au dat reprezentaţii de balet [47].

Din examinarea atentă a aşa-numitului « comput » (socoteală, calcul) asupra reprezentaţiei dramatice-muzicale din seara de 18/30 iunie 1865, dată în folosul Reuniunii femeilor române [48], aflăm cîteva amănunte interesante, ca de exemplu numărul locurilor pentru spectatori în teatrul din Braşov, categoriile de preţuri, costul diferitelor lucrări în legătură cu ţinerea spectacolelor şi venitul realizat din reprezentaţie. În afară de acestea, mai aflăm că la acest spectacol filantropic, alături de trupa Tardini, şi-au dat concursul « Institutul privat de fetiţe din Braşov », condus de D-ra Enrieta de Vautier, şi violonistul bucureştean G. A. Perna. O mare lipsă e că nu se arată titlul piesei jucate şi nici bucăţile muzicale executate.

Din sumarele referinţe pe care ni le dau recenziile apărute în presa românească despre reprezentaţiile date de trupa Tardini în această a doua stagiune, se desprind următoarele:

— în general, reprezentaţiile au produs românilor braşoveni mare bucurie, ele fiind privite ca rare « distracţii spirituale naţionale » [49];

— spectacolele mai des cercetate de români au fost cele în care s-au jucat dramele istorice sau piesele lui Alecsandri [50];

— din arta actorilor s-au remarcat « esactitatea » şi mai ales « promptetea » în reprezentarea rolurilor, apoi vorbirea frumoasă şi sincera simţire în cîntece [51].

Reprezentaţiile Tardini, pe lîngă faptul că au stimulat activitatea formaţiilor de diletanţi de peste Carpaţi, au mai demonstrat influenţa mare pe care o poate avea asupra publicului un teatru bine organizat şi susţinut de actori profesionişti conştiincioşi.

Într-adevăr, la încheierea acestei stagiuni teatrale, braşovenii ridică cu şi mai multă vigoare problema înfiinţării pentru românii din Transilvania a unui *teatru naţional*, mijloc eficace de sprijinire a luptei de emancipare naţională şi socială dusă de conducătorii curajoşi ai poporului român subjugat.

Acesta e, de fapt, rezultatul cel mai important al celor două stagiuni teatrale realizate de vestita societate teatrală condusă de Fanny Tardini, a cărei activitate stă la temelia templului Thaliei pentru românii din Transilvania.

ION V. BOERIU

[38] « Diesen Sommer über hatten wir ungarisches und romänisches Theater ».

[39] T. Bălan, *studiul citat*, f. 12/1934, p. 40 şi scrisoarea lui A. Hurmuzachi, în *Familia*, nr. 4/1884, p. 37.

[40] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 41 şi 53/1865.

[41] *Familia*, nr. 7 din 5/17 august 1865.

[42] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 41/1865.

[43] În Bucovina s-a jucat în ziua de 6 aprilie 1865. (Vezi *Corespondenţa cu Hurmuzachi*, în *Familia*, nr. 4/1884, p. 37).

[44] Piesa e menţionată şi de St. Mărcuş în *op. cit.*, p. 164.

[45] Cf. T. Bălan, *op. cit.*.

[46] *Telegraful român*, nr. 48 din 20 iunie/2 iulie 1865, p. 189.

[47] Despre aceşti baletişti ne dă relaţii *Kronstädter Zeitung*, nr. 10 din 30 iunie 1865, p. 725.

[48] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 49 din 23 iunie/5 iulie 1865, p. IV. Reprezentaţia e menţionată şi de *Telegraful român*, nr. 52/1865.

[49] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 53/1865.

[50] *Ibidem*, nr. 41, 52, 53/1865.

[51] *Ibidem*, nr. 53/1865, şi *Familia*, nr. 3/1865.

MĂŞTI ANIMALE DE ANUL NOU ÎN PODIŞUL MOLDOVEI

Pentru cercetarea fenomenului de teatru popular românesc, partea centrală a Podişului Moldovei [1] constituie o zonă recunoscută prin bogăţia jocurilor teatrale tradiţionale, desfăşurate cu prilejul unor sărbători din timpul anului şi în special de Anul Nou. Cercetările din ultimii ani au scos la iveală o serie de noi variante de măşti animale, cum sînt *struţul*, *cocostîrcul*, *boul* sau *cerbul*, măşti prezentate de noi la Sesiunea de comunicări a muzeelor din decembrie 1966[2].

Măştile animale de Anul Nou şi-au pierdut caracterul magic iniţial, transformîndu-se în elemente de recuzită ale spectacolului de teatru popular. Serbările din timpul iernii angajează tineretul din sat în pregătirea lor cu mult timp înainte. Tinerii necăsătoriţi, între 18 şi 20 de ani, care au « ieşit la joc », se grupează în cete mari care formează alaiurile *caprei*, figura centrală a carnavalurilor cu măşti animale de Anul Nou. Tinerii sub 18 ani, care n-au ieşit la joc, organizează alaiuri mai mici: *căpriţe*, *cerbi*, *bou*, *struţ*, *cocostîrc*, *cal* şi *urs*.

Menţiuni despre capră se găsesc încă din secolul al XVII-lea; în anul 1656, ambasadorul suedez Welling, cu ocazia vizitei făcute la Iaşi, descrie şi obiceiul caprei: « În joc... figura o capră, în care era vîrît un om şi pe care o juca un băiat. Sfîrşind jocul, băiatul trăgea cu o săgeată în capră şi astfel hora se sfîrşea, iar băiatul căpăta un bacşiş. Se înfăţişa deci primitiv o scenă de vînătoare » [3]. În secolul al XVIII-lea, Del Chiaro aminteşte de obiceiurile populare de Anul Nou şi despre jocul de Crăciun al cloanţei şi al unchiaşului: « Ea cu un plisc ca de pasăre, iar el cu o mare barbă falsă, şi care spuneau fel de fel de necuviinţe » [4], iar în *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir consacră jocului un paragraf semnificativ [5]. În studiul etnografic al lui Tudor Pamfilie [6], ca şi în alte monografii, este descris întregul alai al caprei, cu măştile apărute de-a lungul evoluţiei jocului. Alţi eroi din alaiul caprei sînt *arnăuţii*, *irozii*, personaje desprinse din vicleimul moldovenesc, *cucoanele*, *generalii* şi *urîţii* sau *rafeturile*. Rafeturile sînt flăcăi care poartă măşti umane, reprezentînd diferite personaje: *căldărarii* (fig. 1) şi *căldărăşiţele* sau *şătrarii* şi *şătrăriţele*, ca şi *evrei*, *babe* sau *moşnegi*. Moşnegii de la capră, personaje cu origini străvechi [7], poartă aceleaşi măşti ca şi *anul vechi*, care se luptă cu *anul nou* în jocul dramatic al *jienilor*, şi la fel cu aceea a unchieşului de la priveghi. Aceeaşi comparaţie poate fi făcută între *baba* de la capră şi cea de la priveghi [8]. Moşnegii din străvechiul ritual de înmormîntare păgîn, imagini evoluate din ritul morţilor strămoşi, devin figura centrală în alaiul caprei [9]. În satul Sineşti, la capra de cordele, un rol deosebit de important îl joacă cuplul *babă-moşneag*: *baba* « moare » în timpul jocului, ca să o trezească la viaţă *moşneagul*, care cîntă şi joacă « moşnegeasca ».

Ca variante ale caprei, şi cu aceeaşi semnificaţie, sînt măştile animale de *cerb*, *bou*, *struţ*, *cocostîrc*, *cal* şi *urs*. Asemănarea şi unitatea lor se desprinde din joc: « clămpănitul » maxilarului inferior este o acţiune general întîlnită în jocul caprei, iar dacă măştile de *capră*, *cerb*, *bou*, *struţ* sau *cocostîrc* reprezintă animale diferite, jocul le uneşte pe toate, ca şi muzica instrumentelor după care se execută jocul, fluierul şi toba însoţind întotdeauna aceste spectacole. Strigăturile sau descîntecul cerbului, boului şi struţului în satul Mădîrjac sînt aceleaşi, cu deosebirea că sînt adresate animalului respectiv.

Cerbul (fig. 2) este masca cea mai frecvent întîlnită — alături de *capră* — în Moldova, contrar celor afirmate de Mirjana Ilić, care susţine în lucrarea sa *Klocalica, Serbuly ou Curka*, apărută în 1964, că în estul României nu există masca de cerb [10]. Ca şi capra, *cerbul* are capul cioplit în lemn, învelit cu blană de iepure, cu maxilarul inferior mobil. Între coarne este împodobit cu oglinzi, coroniţe, flori de lămîiţă, panglici şi hîrtie colorată. Masca este completată de costumul de mărimea unei piei de cerb, pe care sînt cusute hîrtii colorate, stuf, piele de viţel sau scoarţă. Cel ce joacă masca imită salturile animalului. *Arapii*, în număr de patru, sînt costumaţi în roşu, ca şi *turcii* de la *struţ* şi *bou*, interpretînd acelaşi rol; ei bat tobele după fluier şi repetă strigăturile: « Foaie verde de-un granat / Valeru s-a deochiat / Hai şi noi să ne-apucăm / Cu milă să-l descîntăm / Să vedem ce leac avem ». În satele Budeşti şi Mogoşeşti *cerbul* face parte din alaiul *caprei* şi este însoţit tot timpul jocului de cocostîrc.

Boul (fig. 3) are un cap sculptat care imită animalul, cu maxilarul inferior mobil, cu coarne autentice; poartă un ţol, de mărimea unei piei

[1] Localităţile Mogoşeşti, Mînjeşti, Budeşti, Mădîrjac, Frumuşele, Frumuşica, Bojila, Sineşti, Storneşti, Osoi, Braeşti, Lungani, Goeşti, Crucea, Bocniţa, Popeşti, Obrijeni, Doroşcani, Hărpăşeşti.

[2] Emilia Pavel, *Măşti, jocuri şi obiceiuri populare de Anul Nou, în Popeşti — Iaşi* (la Sesiunea de comunicări a muzeelor, din decembrie, 1966).

[3] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. I, Bucureşti, 1928, p. 368.

[4] *Ibidem*, vol. II, p. 114.

[5] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, 1936, p. 243.

[6] Tudor Pamfilie, *Sărbătorile la români*, Bucureşti, 1914, p. 185.

[7] Olga Flegont, *The « Moş » in the Romanian Popular Theatrical Art*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Bucureşti, 1966, p. 124.

[8] Mihai Pop, *Măştile de lemn din Bîrseşti — Ţopeşti, Vrancea*, în *Revista de folclor*, nr. 1, an. III, Bucureşti, 1958, p. 16.

[9] *Istoria teatrului în România*, vol. I, Edit. Academiei, Bucureşti, 1965, p. 65.

[10] Mirjana Ilić, *Klocalica, Serbuly ou Curka*, Rad, Voivocianskih Muzeia, 12—13, Novi-Sad, 1964, p. 68.

Fig. 1. – Căldărarii. *Mădîrjac – Iaşi, 1967.*

Fig. 2. – Cerbul. *Popeşti – Iaşi, 1966.*

Fig. 3. – Boul. *Mădîrjac – Iaşi, 1967*

de bou, pe care sînt cusute « cordele colorate ». Cei doi turci care-l însoţesc, costumaţi în roşu, ca şi *arapii* de la cerb, bat tobele după cîntecul fluierului şi repetă strigăturile. Dintre mascaţi un « *moşneag* şi-o *babă* » completează alaiul.

Masca de *struţ* (fig. 4), necunoscută pînă în prezent, a fost găsită în localităţile Popeşti, Mădîrjac, Sineşti. La Popeşti nu se mai face *struţ* « fiindcă e greu de pene », afirmă un informator. În acest sat costumul struţului era cusut din pene colorate în negru, roşu, galben. În satul Mădîrjac, acelaşi costum era din hîrtie colorată, ca şi al *cerbului*; « din bătrîni s-a făcut *struţ* la Mădîrjac ». Capul este din lemn, învelit în hîrtie colorată, cu un cioc a cărui parte inferioară este mobilă. Gîtul este alungit, imitînd profilul struţului, iar pe cap are o coroană împodobită cu « cordele colorate ». Masca este completată de un ţol pe care sînt cusute fîşii de hîrtie colorată. Din alaiul struţului fac parte doi *turci* costumaţi în roşu, cu coifuri de carton în aceeaşi culoare, şi doi *căldărari*, dintre care unul fluieră. *Turcii* bat tobele după fluier şi repetă strigăturile şi descîntecul struţului. Ca şi *cerbul* şi *boul*, este deochiat, descîntat şi vindecat.

Cocostîrcul [11] (fig. 5) este întîlnit în satele Mogoşeşti, Mînjeşti, Budeşti. Are capul din lemn, cu ciocul lung şi roşu, care « clămpăneşte » la joc. Costumul este din hîrtie albă. În alai mai sînt *capra de cordele*, *cerbul*, *cocostîrcul* şi *ursul*; « toate animalele la un loc formează *capra* », afirmă informatorul. Spectacolul începe cu « urătura » (pluguşorul), apoi capra de cordele deschide jocul urmată de *ciobanul* cu *cerbul* şi *cocostîrcul*. Tot timpul jocului *cerbul* este însoţit de *cocostîrcul* denumit « pasăre măiastră ». *Ursul* şi *ursarul* încheie jocul. În satele Mădîrjac, Sineşti, Popeşti, *ursul* merge separat de *capră*, ca şi *cerbul*. *Ursul* este bogat împodobit cu găteli: panglici colorate, oglinzi mici, flori artificiale şi de lămîiţă. Costumul este făcut dintr-o blană de oaie care imită pielea ursului sau din stuf. *Ursarul* bate toba după fluier şi-l descîntă. În satul Popeşti — Iaşi formaţia este restrînsă: *ursul*, *ursarul* şi fluierarul, iar uneori şi cîte un *rafet* — « mascat ». În unele localităţi, ca, de exemplu, la Bojila — Mădîrjac (fig. 6) sau Gîrbeşti, se spune că alaiul *ursului* — *ursul*, doi *ursari*, doi *moşnegi*, doi *evrei*, patru *căldărari*, trei *arnăuţi* şi un *general* — formează *capra*.

Calul nu lipseşte din carnavalul de Anul Nou. Capul e de lemn, împodobit cu panglici, hurmuz, oglinzi sau flori artificiale; o anexă de lemn imită corpul animalului. *Calul* joacă după fluier şi tobă. În satul Popeşti — Iaşi, cîntecele calului sînt aceleaşi ca şi la *capră*. În Frumuşica, Mădîrjac, formaţia calului este restrînsă la trei personaje: fluierarul, toboşarul şi cel ce poartă masca, « calul ». În Andrieşeni — Iaşi, de Anul Nou se fac pînă la 30 de cai. « Căluţul » (fig. 7) este jucat de patru băieţi costumaţi, doi în roşu şi doi în alb. Cei în roşu au pe cap chipie roşii cu oglinzi, iar cei în alb căciuli brumării legate cu « cordică roşie ». Băieţii care joacă calul au două « veşti » de sită, una în faţă şi una în spate, pe care le acoperă cu două fuste albe, imitînd corpul animalului. Un tînăr cîntă din fluier, iar cei doi *căldărari* comandă. Căldărarul comandant poartă în mînă buzduganul şi strigă un vers, celălalt răspunde cu alt vers: « Bună ziua, gospodari / Nu primiţi patru armăsari? / Armăsarii sînt potcoviţi / Cu potcoave de argint / Şi cu grifuri de aramă / Bate bine la podeală ... / Iştia-s caii de la « Ieşi » / Cu cordele ţărăneşti... / Di, di, di căluţ balan / N-ai venit la noi de-un an / Am fost bolnav şi-am zăcut / Am zăcut pe prispă-afară... / Ţi-am dat fîn ai refuzat / Ţi-am dat paie n-ai mîncat... ». Masca de *cal* a fost regăsită şi în Lituania [12]; deşi apropiată de cea găsită la noi, este analogă însă cu cea din Polonia.

Măştile animale, ca şi cele umane, constituie un important capitol al culturii noastre populare.

[11] Mihai Pop, *op. cit.*, p. 15.

[12] *Lietuviu liandies menas*, Vilnius, 1965, pl. 460.

Fig. 4. — Struțul și turcii. *Mădirjac — Iași, 1967.*

Fig. 5. — Cocostircul și ciobanul. *Budești-Mogoșești — Iași, 1968.*

Fig. 6. — Alaiul ursului. *Bojila-Mădirjac — Iași, 1967.*

Cel care intră sub mască se transpune în animalul sau personajul pe care masca îl reprezintă. Cel travestit devine o nouă făptură, activează, se mișcă, vorbește ca făptura pe care o întruchipează. Masca este un obiect ritual, dar încă din antichitate ea devine și un obiect de recuzită, un element al spectacolului [13]. Inscripția găsită în apropiere de Zlatna, la Petroșani [14], « Libero patri et libere herclianis et cervabus » (CIL, III, 1303), ne amintește de existența unor divinități autohtone dacice în legătură cu cultul lui Liber și al Dianei, care ar oglindi, după Roscher, supraviețuirea tradițiilor populațiilor locale. După Tadeusz Seweryn, măștile de Anul Nou simbolizează fertilitatea pămîntului și abundența recoltelor. El descrie masca de *bou* — « turon » —, de *capră* — « koza » — și de *urs*; semnificative sînt versurile: « Unde « turon » sau « koza » trece / Grîul va crește... » [15]. Măștile animale de Anul Nou se regăsesc și în sud-estul Europei; în studiul menționat mai sus, *Klocalica*, *Serbuly ou Curka*, în Banatul sîrbesc, Mirjana Ilić afirmă că obiceiul este românesc [16], obicei regăsit de altfel și în Polonia, Cehoslovacia. Rusia, Ucraina. Bielorusia, Suedia, Danemarca, Anglia, Elveția, Germania.

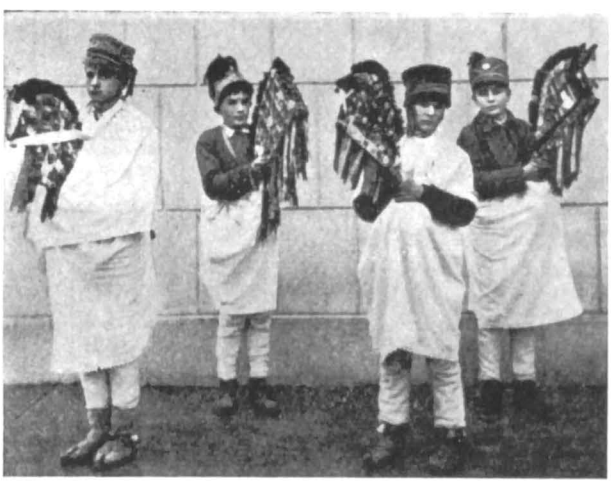


Fig. 7. — Căluțul. *Andrieșeni — Iași, 1967.*

Măștile animale — reprezentări teatrale — de Anul Nou amintesc și de străvechiul cult al fertilității pămîntului la popoarele Africii, Asiei și Europei [17]. Sub influența creștinismului, aceste culte păgîne au rămas destul de puternice; în secolul al VII-lea, episcopul de Canterbury decreta că orice persoană care se va deghiza în cerb sau în taur la calendele din ianuarie, adică se va travesti în animal, va suferi o interdicție de trei ani, deoarece această practică este demonică [18]. Este cunoscut și cultul taurin cretan, ale cărui reminiscențe supraviețuiesc pînă astăzi în « corridas », serbările tradiționale din Spania contemporană [19]. În Asia [20], ca și în Africa [21], măștile sînt practicate în special cu ocazia sărbătorilor fertilității. Pe lîngă gravele chipuri ale demonilor și zeilor fertilității, măștile africane cunosc și expresia grotescă, necesară unor jocuri și dansuri rituale, măști comice asemănătoare celor care se folosesc actualmente în carnavalurile din Italia, Spania sau țările latino-americane.

EMILIA PAVEL

[13] Mihai Pop, *loc. cit.*, p. 8.

[14] A. Bodor, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Histoire*, 1960, Ser. IV, fasc. I, p. 42.

[15] Tadeusz Seweryn, *Les problèmes de l'exposition des coutumes populaires*, în *Ethnographica*, I, Brno, 1959, p. 190—191, fig. 92, 93, 95, 99.

[16] Mirjana Ilić, *op. cit.*, p. 63.

[17] Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, 1933, fig. 37, 38.

[18] J. R. Conrad, *Le culte du taureau*, Paris, 1961, p. 180.

[19] *Ibidem*, p. 143.

[20] M. M. J. Kodera, H. Kitana et N. Origuchi, *Des danses populaires japonaises*, p. 185, pl. 90, fig. 2 și pl. 94, fig. 1, 2.

[21] Gunter Linde, E. Brettschneider, *Înainte de venirea omului alb*, București, 1967, p. 338.

PRECIZĂRI CU PRIVIRE LA ÎNCEPUTUL TEATRULUI NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Istoricii noștri care s-au ocupat de trecutul teatrului românesc n-au căzut încă de acord în privința datei începutului teatrului craiovean și nici în privința localului unde au jucat acei primi actori profesioniști, în cetatea banilor. Unii susțin că trupa de teatru adusă din București a fost condusă de Costache Caragiale și Costache Mihăileanu și că a jucat la Craiova in 1848, alții în 1849, iar foarte puțini amintesc anul 1850, fără să aducă nici o argumentare documentară [1]. Se mai afirmă că acea trupă de actori români veniți din București să joace teatru în capitala Olteniei a dat primele spectacole pe scena Școlii mari a lui Lazaro-Oteteleșianu. În ceea ce ne privește, noi opinăm pentru anul 1850, ca fiind adevăratul an cînd s-a pus temelia primelor spectacole ale Teatrului Național din Craiova, mai întîi pe scena improvizată a Școlii centrale, în 1850—1851 (și nu pe aceea a școlii lui Lazaro-Oteteleșianu), și apoi pe scena primului edificiu al « Teatrului Național » craiovean, cînd s-a inaugurat și clădirea teatrului, o dată cu cea de-a doua stagiune, în 1851—1852. Documentele cercetate de noi alcătuiesc izvoare de preț în legătură cu precizarea datei începutului Teatrului Național din Craiova și pun în lumină numele lui Costache Mihăileanu, ca fiind primul și singurul director, iar nu pe acela al lui Costache Caragiale, care are merite necontestate în viața de început a teatrului românesc în Moldova și în Muntenia.

Craiova, socotit pe drept cuvînt unul din centrele noastre culturale, a găzduit trupe străine de teatru muzical și dramatic în trecerea lor spre alte centre culturale românești și spre orașele din Rusia, în primele decade ale secolului trecut [2]. Viața culturală și teatrală a Craiovei și-a depănat firul istoriei sale încet și anevoios, dar temeinic. Eruditul Ioan Maiorescu relatează într-o scrisoare plină de confesiuni către fiul vornicului Iordache Oteteleșianu, datată 16 ianuarie 1847, felul cum își petrecea vremea în societatea craioveană [3]. Din cercetările muzicologului Gheorghe Simonis, care a publicat un scurt istoric referitor la viața muzicală a Craiovei[4], reiese că prin 1838 Craiova avea șase școli de muzică bisericească și o « școală de muzică specială », care funcționa în casele lui Poroianu, unde preda « muzica de cameră, simfonică și dramatică » străbunul muzicologului, pe nume tot Gheorghe Simonis [5]. Profesorul Mihai Popescu arată și el, în studiul său *Din trecutul învățămîntului la Craiova* [6], că a găsit în biblioteca Teatrului Național craiovean două partituri: *Norma*, de Bellini, și *Roberto Diavolo*, de Mayerbeer, și că pe coperta acestor două partituri muzicale — din păcate, astăzi dispărute — era notat, textual: « Cîntatu la Theatru din Craiova în 1844 de dumnealui Kapelmaistru Simonis », iar ceva mai jos se găseau trecute și alte cîteva « notațiuni însuși ale lui Gheorghe Simonis ». Probabil că elevii bătrînului pianist și profesor de cînt, Gheorghe Simonis, vor fi pregătit cele două opere la « școala de muzică specială » din casele Poroianu și vor fi cîntat pe scena « Theatrului din Craiova » în 1844.

Școala centrală, care se mutase din casele bisericii Maica Precista ot Dud în noul ei local — a cărui construcție începută încă din 1836 s-a terminat în 1842 —, avea o sală mare care servea drept sală de mîncare și — probabil — și pentru diferite serbări școlare; între anii 1848—1850 însă, întreaga clădire a școlii a adăpostit trupele turcești și rusești, lucru relatat de istoricii învățămîntului craiovean, dar și de îngrijitorul școlii, C. Tănislăvescu, în cele două cunoscute rapoarte către Eforia școalelor [7]: de unde se deduce că Școala centrală n-a servit pentru teatru decît în anul 1850.

[1] M. N. Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, [1896], p. 51—52; I. Tănăsescu, *Schițe istorice. Theatrul din Craiova. . .*, Craiova, f.a., p. 4; D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, An. Acad. Rom., seria II, tom. XX, 1897—1898, Mem. Secț. Lit. p. 155—156; Ion Horia Rădulescu, *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, [București], 1935, p. 65; I. Diacu-Xenofon, *Viața și opera unui nedreptățit: Costache St. Caragiale — primul director al Teatrului Național din București* [București], 1940, p. 32—33; Ioan Massoff, *Teatrul românesc — privire istorică*, vol. I, București, 1961, p. 376 și 485—493.

[2] Afișe de spectacole de teatru în limba germană și franceză (1830, martie), de spectacole de operă (1837, martie); materiale conservate la Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV, și la Muzeul Teatrului Național. De asemenea, « trupa actorilor franțezi dirijată de Théodore Gaffrey și Valéri » joacă la Craiova în decembrie 1840 (cf. Arhivele statului Craiova, fond *Prefectura de Doljiu. Delă pentru felurimi de pricini*, nr. 131/dosar 157, pachet 49/1840, f. 21).

[3] « . . . Iarna, mai ales în carnaval, la cîte o săptămînă ori două, ne adunam, rînd pe rînd, unii la alții; unii jucam cărți, fără interes, de petrecere, alții jucam gajuri cuviincioase cu cucoanele, alții spuneam fabule, alteori citeam cîte o poezie, pe urmă cinam, închinam unii pentru alții, apoi făceam pantomime, uneori din vreo comedie, alteori din tragedii, alteori luam cîte un act din cîte o bucată de teatru și eram noi între noi actori » (cf. N. Bănescu și V. Mihăilescu, *Ion Maiorescu*, București, 1912, p. 41).

[4] Gh. Simonis, *Din trecutul muzical al Craiovei*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1933, an. XII, nr. 69—70, p. 359.

[5] Gheorghe Simonis (1820—1905); a fost pianist-atitrat pe lîngă sultan, apoi profesor de piano și de cînt al copiilor logofătului Iordache Slătineanu; de asemenea, profesor al Institutului francez din București, profesor la « școala specială » din casele lui Poroianu din Craiova; a fost îndrumătorul — în ale cîntului — al artiștilor Maria și Elena Theodorini, Gr. D. Gabrielescu ș.a.

[6] M. Popescu, *Din trecutul învățămîntului la Craiova*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1931, an. X, nr. 56—58, p. 289.

[7] Idem, *Documente privitoare la începuturile școalelor din Craiova*, loc. cit., p. 400 și 402.

Din iulie 1848, cînd trupa națională a « diletanților români » — condusă de C. Caragiale și C. Mihăileanu — își da ultimul spectacol pe scena de la Momolo, cu comedia în două acte a lui I. Dimitrescu, *Două sute galbeni mită*... [8], și pînă în iulie 1850, în București nu s-a mai jucat nici un spectacol românesc, deoarece actorii Costache Mihăileanu și C. Serghie, Ion Dimitrescu (autorul piesei și actor), cît și « pîrîtorul » acestora, Costache Z. Halepliu, actor și el, fuseseră « arestuiți » la închisoarea Văcărești, așa cum se știe, încă din noiembrie 1848, iar Costache Caragiale se refugiase din cauza holerei, cu întreaga sa familie, la Budești, moșia lui Iancu Manu [9]. Abia în anul 1850 veni în București, de la Iași, actorul C. Z. Halepliu și, în fruntea unei trupe improvizate, jucă la Grădina cu cai o serie de comedii și de vodeviluri, începîndu-și șirul spectacolelor cu « opereta-vrăjitorie » a lui Millo, *Baba Hîrca* [10]. Costache Caragiale, coasociat de rîndul acesta cu J. A. Wachmann, își alcătuiește cea de-a doua trupă profesionistă în București. Deschiderea stagiunii Teatrului Național este anunțată, printr-un afiș-program datat 15 octombrie 1850, la 22 octombrie, cu « întîia reprezentație în suspandiu: *Baba Hîrca* »[11].

În timpul acesta, la Craiova, unde pe timpul verii juca — probabil — prin grădini și prin « clupuri » trupa de diletanți craioveni condusă de Alecu Corcoveanu, începuse să circule acel cunoscut apel pentru « chibzuire de zidirea unui teatru... » [12] din 9 iulie 1850; ocîrmuitorul de Dolj, Dim. Filișanu, împreună cu alți boieri craioveni dornici de progresul orașului, au adus pe Costache Mihăileanu (fostul coasociat al lui Costache Caragiale), căruia i-au garantat mijloacele de trai, ca și întregii sale trupe. Acesta a pus bazele Teatrului Național din Craiova.

Probabil că aducerea actorilor din București s-a făcut cu mult mai înainte de ziua de 29 iunie 1850, cînd s-au jucat primele spectacole ale Teatrului Național din Craiova, fiindcă la stăruința marii dregători de Dolj a fost nevoie de timp ca să se amenajeze « sala cea mare » a Școlii centrale; după cum mărturisește Gheorghe Chitzu, în ziarul bucureștean al lui Carcalechi, *Vestitorul românesc*, ziua de 29 iunie « se notă în analele Craiovei cu deschiderea Teatrului Național, zi cînd s-au reprezentat două comedii originale — *Duelurile* și *Piatra din casă*, —, lucrată una de d. Costache Caragiali și alta de d. V. Alecsandri » [13]. Nu se poate ca în comedia *Duelurile*, a lui C. Caragiale, să nu fi jucat chiar autorul ei și la Craiova, alături de Costache Mihăileanu și de ceilalți foști angajați ai lui, așa cum, de altfel, Costache Mihăileanu și cîțiva actori, angajați ai Teatrului Național din Craiova, au jucat alături de C. Caragiale cu ocazia inaugurării Teatrului Național din București. În afară de cele relatate în scrisoarea lui Gh. Chitzu, scrisoare care este totodată și prima cronică dramatică a primului spectacol al Teatrului Național din Craiova, mai vine să ne întărească afirmațiile și un alt raport al îngrijitorului Școlii centrale craiovene, din 9 iunie 1850, prin care anunța Eforia școalelor că la Școala centrală din Craiova, cu știrea și cu voința cinstitei ocîrmuiri, se clădește « în sala cea mare a școlii o lucrare de teatru » [14].

Trupa Teatrului Național din Craiova, condusă de Costache Mihăileanu, și-a continuat reprezentațiile în sala cea mare a Școlii centrale pînă în ziua redeschiderii școlilor [15]. Localul mai avînd nevoie de reparații, se cere ocîrmuirii de Dolj să dea poruncă să fie scoși « muzicanții din încăperile școlii », lucru ce se găsește de asemenea scris în registrul de ieșire a hîrtiilor oficiale din anul 1851 al fostei Școli centrale. La 15 noiembrie 1851, episcopul Calinic al Rîmnicului, care de scurtă vreme își avea reședința la Craiova, se plînge domnitorului Barbu Știrbei și-l roagă să dea poruncă să se înceteze cu ghidușiile nepotrivite cu școala unde se învață credința și morala creștină și unde se adună « norod pentru petreceri de noapte sub denumirea de teatru » [16].

Afișul fragmentat care se găsește la Arhivele statului din Craiova, dar a cărui dată se poate stabili prin analogie cu « plîngerea » episcopului Calinic, atît către domnitor, după cum am mai spus, cît și către ocîrmuire și mitropolitul Nifon al Ungrovlahiei, este o dovadă în plus că *Baba Hîrca* a fost jucată la Craiova în toamna anului 1851, cu Costache Mihăileanu în rolul titular, iar nu în anul 1848, 1849 sau chiar în 1850, după cum ne informează lucrările de istoriografie teatrală citate. Reprezentațiile trupei « naționale » a lui Costache Mihăileanu au încetat să se mai țină la Școala centrală încă de la 27 noiembrie 1851; la 31 decembrie 1851, « sala cea mare în care a fost teatrul se află în lucrare potrivit poruncii nr. 1579 ».

Primul autor dramatic craiovean a fost publicistul și avocatul Toma Strîmbeanu, care lansează un apel pentru « abonația » doritorilor de literatură și teatru în vederea tipăririi unor piese de teatru din care unele « se află în repertoriul Trupei Naționale » [17].

[8] Afiș, 11 iulie 1848; Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, mapa XIV.

[9] *Dreptatea popolului judece pe frații Caragiali*, f. l., f. a., p. 9.

[10] Afiș, 8 iulie 1850; Muzeul Teatrului Național.

[11] Afiș, 15 octombrie 1850; Muzeul Teatrului Național.

[12] Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*, nr. 195; Arhivele statului Craiova, fond *Foi volante*, nr. 100.

[13] Scrisoare publicată de G. Chitzu, în foiletonul ziarului *Vestitorul românesc*, București, 1850, an. XIV, 18 iulie.

[14] Arhivele statului Craiova, fond *Arhiva Școlii centrale din Craiova* (actualul liceu « N. Bălcescu »), registrul de ieșire a adreselor pe anul 1851.

[15] Idem.

[16] I. Popescu-Cilieni, *Ceva despre teatrul din Craiova*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1943, an. XXII, nr. 125—130, p. 244.

[17] Arhivele statului Craiova, fond *Foi volante*, 3 februarie 1851.

Potrivit afişului-program al « Teatrului Naţional din Craiova » datat 9 octombrie 1851 şi semnat: director, C. Mihăileanu [18], prin care se anunţă, pe lîngă repertoriul teatrului, că « biletele de abonaţie se găsesc la casa direcţiei, în curtea teatrului nou », şi că « începutul reprezentaţiilor va fi duminică la 26 ale următoarei /luni/ », putem trage următoarele concluzii: prima stagiune a Teatrului Naţional din Craiova a fost condusă de Costache Mihăileanu şi s-a desfăşurat pe scena improvizată a Şcolii centrale, în anii 1850—1851, iar nu în 1848 sau 1849, pe scena Şcolii Lazaro-Oteteleşianu; primul edificiu al Teatrului Naţional din Craiova a fost inaugurat în cea de-a doua stagiune şi de aceeaşi trupă de actori profesionişti, condusă de acelaşi actor şi director al teatrului, Costache Mihăileanu, care poate fi socotit drept unul dintre predecesorii nu numai ai Teatrului Naţional din capitala Olteniei, dar şi ai teatrului românesc, alături de proeminentele figuri ale lui Matei Millo, Costache Caragiale, Theodor Theodorini şi Mihail Pascaly.

În repertoriul primelor două stagiuni ale Teatrului Naţional din Craiova, conduse de Costache Mihăileanu, repertoriu nereconstituit pînă acum din lipsă de izvoare sigure — în afară de « programul-afiş » din 1851—1852 —, au figurat în mod sigur trei piese, tipărite — cu distribuţia lor — după ce ele au fost reprezentate pe scena craioveană: *Logofătul satului*, vodevil, *O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor*, farsă, *Radul Calomfirescul*, dramă, toate de acelaşi autor, I. Dimitrescu [19].

Pînă la ivirea altor documente de arhivă, rămînem consecvenţi concluziilor noastre în legătură cu anul şi locul celor dintîi spectacole profesioniste ale vechiului Teatru Naţional craiovean.

GEORGE FRANGA

[18] Afiş, 9 octombrie 1851; Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, fond *Foi volante*.

[19] Primele două piese sînt tipărite la Bucureşti, în 1852; ultima, în 1854, la Iaşi.

FORMAŢIA LYRA

Sfîrşitul stagiunii bucureştene de concerte 1967 — 1968 a dezvăluit, printre altele, şi un început — deosebit de îmbucurător — de colaborare: acela dintre formaţia vocală de cameră Lyra şi Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România.

Resimţind de ani de zile necesitatea de a completa cercetarea întreprinsă asupra operelor muzicale şi cu audierea acestor opere, Sectorul de istoria muzicii din Institut a dobîndit, recent, colaborarea cu titlu benevol a valorosului ansamblu care, activînd azi sub denumirea « Lyra », şi-a început activitatea încă de acum zece ani, sub auspiciile Casei de cultură a actualului Sector 1 al Municipiului Bucureşti.

Pentru acest ansamblu este vorba deci de coincidenţa nelipsită de semnificaţie a unei adevărate aniversări, pe de o parte, cu o bine meritată recunoaştere publică, pe de altă parte: calitatea de *colectiv experimental al Sectorului de istoria muzicii* apare deci ca o încununare firească a strădaniilor constante, modeste şi valoroase, depuse timp de un deceniu — dacă facem abstracţie de premierea pe primele locuri de care s-a bucurat fără întrerupere la toate concursurile republicane de formaţii neprofesioniste din ultimii ani.

Meritele acestui colectiv, care s-au impus şi au atras atenţia cercetătorilor din institutul nostru, făcîndu-i să ofere formaţiei această nouă modalitate de colaborare şi de activitate, sînt uşor de descifrat.

Este, în primul rînd, o mare dragoste de muzică bună, o dezinteresată dorinţă de a activa în acest domeniu. În al doilea rînd, este vorba de profilul preocupărilor de la Lyra, care în decursul anilor a înscris în repertoriul său, nu odată, grija pentru promovarea unor sectoare mai puţin cunoscute din muzica universală — piese din primele secole ale şcolilor polifonice apusene — sau chiar abordarea unor genuri sau piese noi, multe din ele în primă audiţie. Nu reprezintă oare o recomandabilă carte de vizită faptul că în ultimii ani o mare parte dintre compozitorii noştri recunoscuţi şi-au încredinţat liedurile sau piesele pentru grup vocal spre a fi interpretate în primă audiţie de Lyra sau de membrii acestei formaţii?

În sfîrşit, meritele de mai sus, merite de ordin afectiv — voliţional, reflectate în alcătuirea cu pretenţie a unor programe de calitate, se completează cu calitatea însăşi a interpretării, cu pregătirea atentă a pieselor şi cu punerea lor în valoare cu inteligenţă stilistică şi cu discreţie de redare. Este de remarcat, ca o caracteristică a întregii formaţii, unitatea sa tehnică-stilistică din punct de vedere vocal: emisiune uşoară, fără efort, prin utilizarea la maxim a cutiei de rezonanţă, în toată gama nuanţelor de la piano la forte. Este o tehnică de netăgăduite valenţe calitative, şi dacă alegerea ei este categoric adecvată pieselor de muzică preclasică pe care le cultivă Lyra prin repertoriul pe care-l lărgeşte an de an (şi din care în recentul concert am ascultat *Frumoasei mele* pentru două voci şi violoncel de Hugo de Lantins /1440/, *Se lasă seara* pentru voce, vioară şi violoncel, de Guillaume Dufay /1400—1474/, *Trecea pe pod cea mai frumoasă* pentru două voci, de Gerard Turnhout /1520—1580/, *Cîntec de leagăn* din opera *Orfeu* de Luigi Rossi /1598—1663/ pentru trei voci şi pian, *Multe floricele frumoase* pentru două voci şi violoncel, de Johann Herm. Schein /1586—1630/), se poate oare nega cît de potrivită este utilizarea acestei tehnici şi în arta vocală contemporană? Această calitate a ansamblului se datoreşte, evident, unei îndrumări artistice de o deosebită calitate şi inexplicabilă discreţie a Prof. Livia Vrăbiescu; de asemenea, şi continuităţii asigurată printr-un efort organizatoric şi de bună voinţă tot atît de merituos din partea responsabilei ansamblului, prof. Octavia Noaghea. Dar calitatea ansamblului, demonstrată în prima parte a programului prin interpretarea îngrijită, cu prospeţime, puritate şi bun gust a pieselor alese, nu ar fi posibilă fără calitatea fiecărui element component în parte; partea a II-a a programului ne-a demonstrat posibilităţile diverşilor membri ai formaţiei, luaţi fiecare în parte, ca interpreţi de arii

de compozitori preclasici. Am fost deosebit de plăcut impresionaţi de vocea lucrată şi seriozitatea de interpretare a sopranei Catrinel Papadopol care într-un duet excelent cu tînăra speranţă care este flautistul Virgil Frîncu ne-a prezentat în primă audiţie aria « Quell'usignuolo » de A. Caldara; de interpretarea deosebit de caldă şi interiorizată a ariei din *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi, pe care ne-a cîntat-o altista remarcabilă care este Monica Ranetescu; de calităţile scenice şi timbrale ale lui Eduard Tumageanian care ne-a oferit o arie din cantata *Die Tageszeiten* a lui G. P. Telemann, ca şi de interpretarea de către Mirella Petrescu a ariei Euridicei din *Orfeu* de Chr. W. Gluck. Un succes tot atît de remarcabil a avut Ioana Ungureanu în aria din *Ifigenia în Taurida* de Chr. W. Gluck, Octavia Noaghea în aria din *Hochzeitskantate* de J. S. Bach — cu acompaniament de violoncel şi pian, şi tînăra studentă Daniela Iordănescu, a cărei voce deosebită a pus în valoare în mod strălucit aria din *Julius Caesar* de G. F. Händel pe care a ales-o. Contribuţia la violoncel a lui Aurel Niculescu, cu sunet plin şi cald în « Grave » de A. Corelli şi cu o nuanţată grijă pentru execuţia de ansamblu, ca şi cea a pianistei Lucreţia Popovici şi a violonistului Nicolae Moroaica, au sprijinit, alături de Virgil Frîncu, desfăşurarea acestei prime jumătăţi a concertului.

Din punctul de vedere al repertoriului, interesul concertului a fost însă subliniat mai cu seamă de piesele din cea de a doua parte, reprezentînd exclusiv lucrări de compozitori români contemporani prezentate în *primă audiţie*.

Madrigalul *Peisaj* pe versuri de Miron Radu Paraschivescu, interpretat de Catiniţa Demetriu şi Eliza Giurgea, a fost scris de Adrian Raţiu special pentru acest concert. Plastica sa sonoră, culoarea, intimitatea care se degajă din conducerea elementului melodic, constituie caracteristici de succes ale acestei mici piese de valoare.

Doru Popovici, compunînd madrigalul *Tîluri*, pe versuri de Lucian Blaga, şi-a propus mai mult investigarea într-un orizont sonor de semnificaţii dense, decît un comentariu pur şi simplu al suportului de text. Interpretarea coerentă şi bine lucrată a piesei de către Catrinel Papadopol, Daniela Iordănescu şi Monica Ranetescu, au redat acest efect de atmosferă şi au subliniat ca un succes prima audiţie a madrigalului.

Duetul Danielei Iordănescu cu Eduard Tumagianian, acompaniaţi la violoncel de Aurel Niculescu şi la flaut de Virgil Frîncu, a prezentat o remarcabilă interpretare a *Cîntecului în doi* scris de Tudor Ciortea pe versuri de Lucian Blaga. Dezvoltînd tradiţiile liedului românesc contemporan, pe linia urmată şi de celelalte lieduri ale aceluiaşi compozitor, lucrarea lui Tudor Ciortea are luminozitatea şi exprimă apropierea pe care un text de deosebită valoare le implica.

Ultimele două piese ale programului au constituit adevărate revelaţii, nu numai ca interpretare, care a revenit întregului ansamblu, dar şi din punctul de vedere al creaţiei. Punîndu-şi probleme de construcţie noi, oarecum neabordate în felul în care au fost cuprinse în aceste piese, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe şi *La moartea lui Ştefan cel Mare* de Harry Brauner utilizează pe un pretext-suport literar de caracter popular, o materie sonoră cu amprentă folclorică, într-o viziune şi un mod de exprimare de ansamblu popular. Mitul descîntecului pentru secetă, invocaţiile şi dansurile de ritual de paparude, în primul caz, jalea de îngropăciune din litaniile de parastas şi bocet în cel de al doilea caz — ca baze de pornire pentru conceperea unor piese de factură modernă (evidentă în special în scriitura, orchestraţia şi implicaţiile piesei lui Myriam Marbe) au creat dintr-un început temeiurile afectiv-aperceptive pentru înţelegerea publicului, care a primit şi şi-a însuşit mesajul celor două piese răsplătind pe compozitori şi pe interpreţi cu îndelungate aplauze, expresie a interesului şi emoţiei stîrnite de aceste compoziţii.

Succesul recitalului de muzică de cameră preclasică şi contemporană — care a avut loc în sala Dalles duminică 16 iunie 1968 şi s-a repetat în sălile Muzeului de artă al Republicii Socialiste România marţi 25 iunie 1968 — obligă în egală măsură formaţia, compozitorii din jurul ei şi Sectorul de istoria muzicii cu care a început colaborarea, la o adîncire şi o dezvoltare a activităţii care să intre într-un făgaş de permanenţă periodică, sub auspiciile Institutului de Istorie al Academiei, fără ca prin aceasta formaţia să-şi piardă caracterul său de colectiv al Casei de cultură pe lîngă care a fost constituită. În cadrul colaborării cu Sectorul de istoria muzicii primele audiţii de muzică veche — occidentală sau românească — pe baza unor ediţii muzicale conştiincios întocmite sau chiar a unor inedite de arhivă puse în evidenţă prin cercetările întreprinse de membrii Institutului — pot deveni regula generală a înscrierii în repertoriul acestei formaţii care va juca astfel un rol deosebit de important în punerea la dispoziţia publicului a valorilor muzicale certe din istoria muzicii de la noi şi de peste hotare. Totodată abordarea ca prime audiţii a unor piese valoroase din creaţia contemporană, dintre care unele compuse în mod deliberat pentru această formaţie, va sublinia caracterul activ al contribuţiei formaţiei în promovarea muzicii româneşti şi va da posibilitate Sectorului de istoria muzicii să-şi întregească orizontul documentar şi informativ de la cele mai vechi pînă la cele mai noi piese ale literaturii muzicale.

Intenţia Sectorului de istoria muzicii de a organiza cu sprijinul formaţiei Lyra sesiuni ştiinţifice completate de audiţii muzicale în care să se asculte, ca exemplificare sonoră, piesele asupra cărora se poartă discuţiile ştiinţifice şi se fac comunicările, constitue perspectiva ambilor parteneri ai acestei colaborări, pentru a realiza o treaptă superioară în activitatea lor proprie.

MIRCEA VOICANA

R E C E N Z I I

Teatrul modern (II)

— *După al doilea război mondial*[1]

Lucrarea pe care o prezentăm continuă preocupările cuprinse în studiile volumului *Teatrul modern, oameni şi tendinţe* (I), publicat în 1958 şi reeditat în 1965. Acest prim volum ilustrează fluxul de idei în materie de teatru, dramaturgi şi opere exemplare prin larga lor repercusiune, scrise sau reprezentate în secolul nostru în perioada 1910—1945, cu cîteva excepţii mai puţin notabile (Armand Salacrou).

Mutaţiile cruciale de ordin social şi psihologic intervenite după cel de-al doilea război mondial, locul pe care-l ocupă arta dramatică în cadrul noilor structuri şi noutatea mesajului ei fac obiectul comunicărilor unor eminenţi cercetători şi universitari europeni, făcute în 1966 la două întîlniri internaţionale: Pont-à-Mousson (9—13 martie) şi Royaumont (24—27 noiembrie).

Meritul organizării acestor întîlniri revine echipei de cercetări teatrale şi muzicologice din cadrul C.N.R.S., condusă de dl. Jean Jacquot, specialist de renume mondial.

Textele comunicărilor se pot împărţi, după criteriul interesului de cercetare, în două ramuri: unele, cu caracter micromonografic, se referă la teatrele naţionale luate în ansamblul lor (autori, tendinţe), altele vorbesc despre dramaturgi reprezentativi sau novatori cu repercusiuni ce se fac simţite şi în afara graniţelor ţării lor.

Studiul lui Jean Claude Marrey, *Dramaturgii francezi contemporani în faţa istoriei*, arată amărăciunea autorului sprijinită pe date edificatoare cu privire la antivocaţia autorilor francezi de a încorpora în substanţa operei lor faptele istorice mai nou întîmplate. « Paravanele » lui Jean Genet, deşi pornesc de la situaţia algeriană, « nu reprezintă în nici un caz piesa despre războiul din Algeria » (p. 79). Mai interesantă mi se pare afirmaţia lui Marrey despre tendinţa de totdeauna a dramaturgului francez pentru care « concentrarea, elaborarea, transpunerea, necesare vieţii scenice, nu se pot opera decît plecînd de la o abstracţie prealabilă, în afara unui timp şi a unui spaţiu determinat » (p. 81).

În funcţie de condiţii endemice deosebitoare, altele sînt resorturile « teatrului italian în mişcare », aşa cum sînt prezentate de Luciano Codignola, care împarte pe dramaturgi în oficiali (Eduardo de Filippo, Diego Fabbri etc.) şi neoficiali (Moravia, Zavattini, Dino Buzzati etc.).

Totuşi Italia după 1945 avea mai multă nevoie de regizori, organizatori şi actori decît de autori. De aceea întemeierea în 1947 a lui « Piccolo Teatro » coincide cu punctul de plecare al noului teatru italian. Autorul studiului pledează pentru o regenerare în dramaturgie prin poezie opusă atît estetismului, consacrat de o lungă tradiţie, cît şi periodicelor « declaraţii de război avangardiste » (p. 131).

Dramaturgiei germane îi sînt dedicate două studii, dintre care mai substanţial mi se pare cel al Mariannei Kesting: *Teatrul german după 1945: oameni şi tendinţe*.

Autoarea notează că teatrul german a supravieţuit datorită impulsurilor primite din afară, că adevărata lui renaştere se datorează lui Brecht, care, întemeind în 1948 Berliner Ensemble, a ţintit să constituie o şcoală pentru un nou stil de regie. La Brecht coexistă două atitudini fundamentale: « omul care ştie » şi « omul care se întreabă ». Prima este mai marcată, mai rotundă, devenind supărătoare nu o dată în scriitura dramatică prin didacticism. A doua a fost mai fecundă şi de la ea se reclamă dramaturgi însemnaţi ca Dürrenmatt, Frisch, Peter Weiss, ultimul continuînd în acelaşi timp şi căutările lui Pirandello, Meyerhold, Artaud.

[1] Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1967 (C.N.R.S.). Autori: Jean Jaquot, Jacques Robichez, Jacques Truchet, Guy Michaud, Guy Borréli, Bernard Dort, Jean-Claude Marrey, Marcel Oddon, Jacques Scherer, Charles-V. Aubrun, Luciano Codignola, Geoffrey Reeves, Michel Gresset, Pierre Dommergues, Richard Pini, Camille Demange, Marianne Kesting, Philippe Ivernel, Maurice Gravier, Nina Gourfinkel, Nicolas Akimov, Karel Kraus, Tadeusz Sivert, Filip Kalan Kumbatović.

Alţi dramaturgi, Günter Michelsen, Heinar Kipphardt, cunoscut la noi prin *Cazul Oppenheimer*, Tankred Dorst, Nelly Sachs, Georg Kaiser, Gunter Grass, abordează subiecte diferite, mergînd de la piesa-document pînă la comedia romantică.

Judecînd teatrul german contemporan în ansamblul lui, Marianne Kesting notează ca trăsătură distinctivă diversitatea lui, în dauna afirmării unui dramaturg-cheie, aşa cum a fost Brecht.

Profesorul Maurice Gravier este în Franţa specialistul « en titre » al teatrului suedez. Studiul pe care-l consacră *Teatrului suedez după 1945* aduce în discuţie textele lui Stif Dagerman, Ingmar Bergman, Bertil Schütt, Werner Aspenström, Lars Forsell etc. Cu excepţia primului, emul al lui Strindberg, toţi ceilalţi produc o dramaturgie gustată numai de « triburile scheletice » (p. 246) ale intelectualilor.

Lirism scrîşnit, egocentrism, groază, sadism, combinate cu o mare apetenţă pentru bizar, iată cîteva din trăsăturile teatrului suedez actual remarcate de autor.

Comunicarea lui Pierre Dommergues despre noul teatru american este remarcabilă. Autorul constată că alienarea, ca dat psihologic şi modern, este resimţită cu cea mai mare acuitate de americani. Originea ei constă în supraconsum şi nu în subconsum. Natura ei actuală este generalizarea: « Alienarea nu mai este privilegiul eroului sau idiotului » (p. 179). Ea este asumată tragic în anii '50 şi comic în anii '60. În teatrul american ea se manifestă în jurul anului 1930 prin Clifford Odets (alienarea socială) şi prin O'Neill (alienarea mintală).

Arthur Miller reia prima tradiţie, T. Williams se situează în continuarea celei de-a doua. Tot astfel, mai recent LeRoy Jones atacă teatrul « politic », iar Schisgal se încadrează în teatrul « degajat », dar amîndoi elimină intriga, personajul, structura tradiţională (cel puţin în cele mai bune piese). Trei teme caracterizează teatrul american: sexualitatea (hetero- şi homo-), înfruntarea vinovată dintre negri şi albi, nebunia individuală sau colectivă. Autorul conchide într-o formulă esenţială: « imaginea Americii de astăzi este aceea a unei Casandre care izbucneşte în rîs » (p. 190).

Concis şi bine întocmit este studiul lui Tadeusz Sivert despre teatrul polonez contemporan. Autorul distinge două perioade: 1945—1956 şi din 1956 încoace.

« Cei zece ani care au urmat după Eliberare s-au caracterizat prin piese-reportaje asupra cataclismului războiului şi asupra vieţii colective, prin opere angajate din punct de vedere politic, normative şi lipsite de orice element subiectiv, tinzînd să transforme viaţa socială, prin drame istorice în care trecutul nostru naţional era foarte modern interpretat şi în sfîrşit prin piese vesele" (p. 318).

După 1956 îşi fac apariţie dramaturgi îndrăzneţi şi talentaţi, din care se detaşează cu strălucire Mrozek şi Rozewicz.

Noua avangardă poloneză « este influenţată de dramaturgii din Occident, dar îşi găseşte inspiraţia esenţială în tradiţia indigenă dintre cele două războaie mondiale » (p. 318). Această tradiţie indigenă se referă la Witkacy, asemănător ca spirit cu Urmuz, şi la Combrowicz. Continuatorul lor este Slawomir Mrozek, a cărui satiră prezintă îndoitul caracter naţional şi universal.

Cu o competenţă de invidiat, Nina Gourfinkel, în studiul substanţial *Căile teatrului sovietic rus*, trasează liniile unei evoluţii care cuprinde o perioadă de aproape 50 de ani. Studiul are distincte două capitole: dramaturgia şi regia. Autoarea se opreşte mai mult şi justificat asupra celor două tendinţe în dramaturgia de la începutul anilor '30: epică şi psihologică. Pogodin şi Vîşnevski erau susţinătorii eroismului, Afinoghenov şi Kirşon deveniseră avocaţii psihologismului.

Înfruntînd piedici uneori de netrecut, tendinţa intimistă — arată autoarea — îşi asigură întîietatea, şi astăzi autori ca Samuel Alioşin, Alexandr Volodin, Isidor Stock, Leonid Zorin, Edvard Radzinski fac ca « teatrul sovietic... să redescopere încet, cu dificultate, dar irezistibil, ceea ce a fost de totdeauna preocuparea majoră a literaturii ruse: omul ». (p. 275).

În privinţa regiei, autoarea pune accentul pe reînnoirea vizibilă începînd din 1956 încoace şi care este alimentată de trei izvoare: reînvierea moştenirii anilor '20, aportul regizorilor tineri, unii remarcabili, contactul cu teatrul occidental şi cu Brecht.

Spiritul de studio în teatrul sovietic actual este rodnic şi plin de promisiuni, dovadă reuşita răsunătoare a studioului condus de Iuri Lubimov.

Aşa cum aminteam la început, prezentul volum cuprinde o serie de studii consacrate unor autori ca: Claudel, Ionesco, Beckett, Genet, Dürrenmatt, Arden T. Williams, E. Schwarz, Josef Topol, Buero Vallejo, Sartre.

După cum se vede, teatrul francez este reprezentat copios prin analiza operelor principalilor lui corifei. Latura lui absurdă este descifrată cu abilitate în piesele unor precursori ca Sartre, *Huis Clos*, şi Camus, *L'Etat de siège*.

Din aceste studii, totdeauna utile, unul mi se pare de un interes major, prin subtilitate şi profunzime. Este vorba de cel consacrat de Philippe Ivernel lui Dürrenmatt — autorul a cărui operă se află la mijlocul drumului între comedia metafizică de autentică tradiţie germană şi comedia politică, reprezentată cu atîta strălucire de Brecht. Ivernel sesizează cu ascuţime raportul tragedie-tragic la Dürrenmatt: « Tragedia se dizolvă în deriziune, dar tragicul creşte nemăsurat. Romulus vede că moartea îl ocoleşte, dar acest răgaz indezirabil, nefericit anunţă nenumărate măceluri în viitor » (p. 225).

Referindu-se tot la *Romulus cel Mare*, dar extinderea la alte piese este posibilă, Philippe Ivernel arată că « Dürrenmatt nu distruge miturile istoriei decît pentru a înălţa istoria la nivel de mit» (p. 226). Această concepţie se traduce în construcţia dramatică prin structura în carusel, opusă formulei de teatru piramidal. În piesele scriitorului elveţian există o pendulare voită între tragedie şi co-

medie. Autorul studiului îi reproşează lui Dürrenmatt această perpetuă oscilare, care îmbracă forma unei « ambiguităţi nedorite » pe punctul de a deveni « arabesc decorativ » (p. 231).

Comunicările ce formează sumarul întregului volum cuprind analize substanţiale ale literaturii dramatice scrise după 1945. S-ar fi cuvenit poate să se acorde un spaţiu mărit cercetării laturii de spectacol (regie, decoruri). În privinţa aceasta Nina Gourfinkel şi Geoffrey Reeves, care vorbeşte despre montarea pieselor lui Arden, sînt fericite excepţii. Avînd ca autori specialişti din diferite ţări şi de diferite concepţii, volumul de studii *Teatrul modern* (II) se prezintă ca o sinteză îmbucurătoare, aşteptată de toţi cei care în teatru văd o mediere şi gîndesc despre el ca despre o mare coordonată a spiritului. « Oricum ar fi — spune Jean Jacquot în cuvîntul introductiv — se poate trage concluzia că pluralitatea experienţelor şi libera lor confruntare sînt necesare mai mult ca oricînd vieţii teatrului. De asemenea că opera cu puterea mediatoare cea mai mare este aceea care reuşeşte să sesizeze în relaţiile lor nestatornice aspectele publice şi aspectele personale ale existenţei, realitatea şi visul, gîndirea lucidă şi glasul adîncimilor » (p. 12).

LUCIAN ŞTEFĂNESCU

ION ŞERFEZI,

Metodica predării muzicii

Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti 1967, 343 p.

Dacă în decursul ultimilor ani publicaţiile destinate diferitelor ramuri componente ale învăţămîntului muzical au crescut în mod simţitor, ele sînt mai cu seamă din domenii legate de disciplinele stricte ale practicii şi creaţiei muzicale. Nu acelaşi ritm este caracteristic însă în apariţia unor lucrări privitoare la procesul metodicii de predare a muzicii. Este deci deosebit de important de a semnala apariţia volumului *Metodica predării muzicii*, lucrare pe cît de « muzicală », pe atît de didactică. Rod al muncii pasionate, al cercetărilor pline de conştiincioasă rîvnă, al unei îndelungate şi bogate experienţe de profesor de solfegii, de metodică şi practică pedagogică la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti şi de dirijor la diferite formaţii corale, cartea încununează activitatea de pînă acum a maestrului Ion Şerfezi, constituind o importantă realizare a pedagogiei muzicale din ţara noastră. Meritul autorului este cu atît mai mare, cu cît disciplina pe care o reprezintă metodica a fost înfiinţată abia în anul 1951, predarea ei fiind de atunci încredinţată profesorului Ion Şerfezi. Pînă la acea dată n-a existat nici o lucrare elaborată în acest domeniu care să poată servi ca punct de plecare. Realizările obţinute revin deci integral titularului acestei catedre. Prin conţinutul său bogat, cartea ia aspectul unui tratat de specialitate, ce depăşeşte evident structura unui curs pentru studenţi, dovedindu-şi utilitatea pentru profesorii de muzică vocală şi de dirijat coral.

În acest fel se concretizează contribuţia autorului atît la ridicarea prestigiului învăţămîntului muzical, cît şi al celor ce-l slujesc. *Metodica predării muzicii* este un exemplu de cercetare şi expunere cu o justă orientare ştiinţifică, clară, sistematică, cu metodă; ea relevă originalitatea şi varietatea concepţiilor psihologice şi artistice ale autorului. Avînd în vedere faptul că un profesor de muzică are sarcini variate şi multiple, metodica muzicii este obligată să-şi bazeze ideile pe toate disciplinele şi activităţile care conlucrează în procesul de cunoaştere a artei muzicale. În acest sens, lucrarea de faţă este o demonstraţie a faptului că metodica muzicii este o disciplină de sinteză şi de specializare, asemănătoare disciplinelor compoziţie şi interpretarea muzicii vocale sau instrumentale, avînd, întocmai ca şi aceste discipline, o absolută necesitate de legătura strînsă şi permanentă cu practica în domeniul respectiv.

Lucrarea cuprinde opt mari capitole, împărţite, la rîndul lor, după tematică, în mai multe subdiviziuni. Ea furnizează o valoroasă documentare ştiinţifică în problemele predării muzicii, analizează şi explică cele mai de seamă probleme teoretice şi practice ce se întîlnesc în pedagogia artei muzicale. În primul capitol, *Metodica — pedagogie specială şi concretă*, autorul defineşte metodica şi aplicarea ei la muzică, făcînd apoi un concis, dar foarte interesant istoric al dezvoltării metodicii predării muzicii vocale pe arie universală şi în ţara noastră. În ultima parte a primului capitol ni se relevă conţinutul şi scopul metodicii muzicii, precizîndu-se că toate referirile acestei lucrări privesc predarea muzicii vocale în şcolile de cultură generală. Volumul de faţă, luînd ca bază patru linii conducătoare:

1. Specificul muzicii ca artă şi obiect de învăţămînt.
2. Capacitatea elevilor de a învăţa această artă.
3. Logica procesului de cunoaştere, aplicat la muzică.
4. Experienţa didactică în învăţămîntul muzical, dă un răspuns problemelor esenţiale privind trăsăturile specifice ale specialităţii, expune metodologia predării şi procedeele folosite în această disciplină.

Capitolul II stabileşte scopul muzicii ca obiect de învăţămînt, şi anume acela de a contribui la educaţia multilaterală a elevilor, alături de celelalte obiecte, ca şi la educaţia estetică a lor, o dată cu celelalte arte ce sînt incluse în programa analitică

şcolară. Se tratează apoi despre auzul muzical şi vocea copiilor; despre conţinutul muzicii ca obiect de învăţămînt, subliniindu-se că în decursul lecţiilor de muzică trebuie studiate principalele elemente componente ale operei de artă muzicală; se stabilesc limitele şi activităţile cuprinse în cele două etape mari ale învăţării muzicii, etapa prenotaţiei şi etapa notaţiei.

Capitolul III porneşte la expunerea mijloacelor prin care se realizează propriu-zis educaţia muzicală a tineretului, tratînd despre materialul didactic şi cîntecele folosite în procesul de învăţare a muzicii. Autorul evidenţiază rolul principal al cîntecului în acest proces, determină criteriile de selecţionare a cîntecelor pentru şcoală, arată necesitatea concordanţei cîntecului cu subiectul şi scopul lecţiei, subliniază importanţa valorii estetice a cîntecelor folosite şi a caracterului lor accesibil.

În capitolul IV sînt expuse principiile didactice şi aplicarea lor la muzică, ca şi metodele folosite în lecţia de muzică, pentru ca în următorul capitol (V) autorul să se preocupe de deprinderile muzicale şi de metodica formării lor. Unul din capitolele cele mai de seamă ale volumului îl formează cel de al VI-lea, dedicat exerciţiilor necesare formării şi dezvoltării deprinderilor muzicale. Experienţa şi competenţa autorului sînt oglindite din plin în cele şase subdiviziuni care elucidează teoretic şi practic problemele exerciţiilor ritmice, ale exerciţiilor melodice, solfegierea, recunoaşterea sunetelor şi dictatul muzical. De asemenea, capitolul privind lecţia de muzică din şcoala de cultură generală (VII) constituie una din cele mai valoroase contribuţii ale autorului lucrării. Materialul este grupat în scopul de a se lămuri activităţile corespunzătoare procesului de cunoaştere în lecţia de muzică, modul de pregătire a lecţiei de către profesor şi realizarea ei cu elevii. O importantă pondere, în această parte a lucrării, o deţin problemele privind activităţile didactice din lecţia de muzică. Astfel se stabilesc activităţile introductive; verificarea lecţiei precedente; pregătirea bazelor aperceptive pentru lecţia nouă; studierea noilor elemente muzicale care sînt împărţite în cîntecele din etapa anterioară notaţiei şi problemele muzicale şi cîntecele din etapa notaţiei; apoi ni se prezintă metodica consolidării elementelor muzicale învăţate, încheierea lecţiei şi stabilirea temelor pentru acasă, accentuîndu-se asupra importanţei audiţiei muzicale în legătură cu lecţia predată. Cu o atenţie deosebită sînt expuse schiţele planurilor de lecţie privind structura metodică a lecţiilor anterioare notaţiei şi a celor din etapa notaţiei muzicale. În această din urmă categorie sînt tratate lecţiile cu probleme de teorie, solfegii şi dictate; lecţiile în care se studiază probleme de armonie şi polifonie; lecţiile de folclor, de forme şi genuri muzicale şi de istoria muzicii. Partea finală a capitolului VII oferă cititorului, în exemplificare, şapte planuri de lecţie de muzică, concretizînd expunerile anterioare.

Un ultim capitol (VIII) se ocupă de activitatea profesorului de muzică în afara lecţiei, la corul şcoalei. Se dau preţioase îndrumări referitoare la organizarea corului de elevi, la repertoriul acestuia, la metoda studierii lucrărilor corale cu elevii şi la manifestările artistice ale corului. Apoi este prezentată importanta problemă a audiţiilor muzicale ţinute în cadrul şcolii, ca şi în cercul muzical al elevilor. O menţiune aparte trebuie făcută în ce priveşte ilustraţia muzicală a cărţii. Materialul de exemplificare, selectat cu pricepere, dezvăluie ampla cultură muzicală şi folclorică a autorului şi serveşte întotdeauna tematica abordată, realizînd acea armonioasă fuziune între teorie şi aplicarea ei practică. O bibliografie de peste treizeci de titluri, cuprinzînd lucrări de pedagogie şi psihologie muzicală, completează *Metodica predării muzicii*.

Punctarea obiectivelor urmărite în lucrare recomandă de la sine volumul apărut. Este cartea de căpătîi a profesorului de muzică; o carte de bază în literatura pedagogiei muzicale româneşti, care va sluji cu eficacitate creşterii calitative a procesului de educaţie muzicală.

I. TĂNASE

CARTEA DE FILM: «BIBLIOTECA CINEFILULUI»

IORDAN CHIMET,

Comedia burlescă,

Edit. Meridiane, Bucureşti, 1967, 64 p. + ilustraţii

Cartea din film a căpătat, în peisajul nostru editorial de ultimii ani, o pondere cantitativă tot mai mare, dublată de o îmbucurătoare consistenţă calitativă. Lucrul se datoreşte mai ales activităţii în acest domeniu a Editurii Meridiane, care, pe lîngă o serie de preţioase traduceri pe care le-a publicat, a iniţiat pentru iubitorii cărţii de film apariţia unei serii de mici monografii grupate sub emblema « Biblioteca cinefilului ». Începînd din 1965, au apărut în această colecţie 14 titluri. Alternînd lucrări consacrate unor mari regizori — Eisenstein, Renoir, Clair, de Sica —, unor mari actori — Marlene Dietrich, Laurence Olivier — sau unor genuri cinematografice — *western*-ul, comedia burlescă, documentarul românesc —, colecţia constituie un excelent îndreptar pentru cinefilii noştri de astăzi şi o contribuţie preţioasă la formarea celor de mîine.

În acelaşi timp, fiind încredinţate exclusiv unor autori români, aceste studii au meritul de a permite criticilor noştri să-şi exercite mijloacele de investigaţie estetică şi să-şi valorifice cunoştinţele istorice şi teoretice, la un nivel de concepţie superioară şi în forme mai substanţiale decît cele îngăduite de exerciţiul unei cronici. Ele pot duce astfel la formarea şi la selectarea unor viitori cercetători şi teoreticieni ai filmului, domeniu în care trebuie să recunoaştem penuria existentă în trecut. Prezenţa unor nume de tineri, alături de cele ale unor publicişti cu state de serviciu mai vechi, printre semnatarii acestor volume are tocmai sensul — extrem de util — de a permite această selecţie.

Aceasta explică şi deosebirile calitative dintre lucrări — ceea ce e normal —, dar şi varietatea modalităţilor de abordare a subiectelor sau diferenţele stilistice dintre autori — ceea ce e foarte bine.

Una dintre cele mai originale apariţii din această serie cred că este studiul, în stil de eseu, *Comedia burlescă* de Iordan Chimet. Acelaşi autor a mai dat colecţiei, anterior, un alt studiu excelent, analog în concepţie şi în stil, despre *western*. După cum se vede, două dintre genurile de bază ale filmului, genuri care au dat cinematografiei cîteva capodopere esenţiale, genuri care au apărut la începutul istoriei filmului, au jalonat dezvoltarea acestei istorii şi continuă să înflorească şi azi, reînnoite în formele lor, dar pline de o nealterată vitalitate, mereu prezente în gustul publicului.

Cu asemenea teme ample, era desigur imposibil să faci, în micul format al colecţiei respective, o analiză filmologică sau o operă de istoriografie. Iordan Chimet a ales, cu dreptate, calea unei « analize de esenţe », căutînd să definească liniile mari ale genului, care îl caracterizează, şi să explice forţa sa de sugestie asupra publicului de pretutindeni şi de totdeauna. Analiza autorului a investigat două zone, pe de-o parte *personajul* care populează şi animă comedia burlescă, pe de altă parte *structura poetică* ce caracterizează universul acestei comedii. În formule lapidare, de mare acuitate expresivă, sînt puse în evidenţă datele tipologice şi cele de construcţie, care definesc genul. Regăsind în personajele acestei comedii: copilul, eroul, curtezanul, vagabondul, sfîntul, nebunul, răzbunătorul, clovnul sau adversarul, ce roiesc în jurul unei unice ipostaze care e femeia, Iordan Chimet subliniază implicit valenţele adînci ale unei lumi populate de figurile esenţiale ale umanităţii. După cum, disecînd elementele care structurează aceste filme, el oferă cititorului datele unei analize dinlăuntru a fenomenului burlesc. Astfel, modul de abordare şi forţa de sinteză cu care autorul domină şi ordonează, pe coordonatele lui majore, un vast material de informaţie fac din lucrarea lui Iordan Chimet un model de « cheie pentru înţelegerea filmelor », excelent îndreptar pentru cinefilul novice sau avertizat.

ION CANTACUZINO

MIHAIL LUPU,

Vittorio De Sica,

Edit. Meridiane, Bucureşti, 1967, 62 p. + ilustraţii

Bazîndu-se pe o documentare minuţioasă, lucrarea lui Mihail Lupu retrasează cu multă simpatie şi căldură drumul creator parcurs de « şeful de şcoală » al neorealismului italian. Ea relevă nu numai staţiunile esenţiale ale vieţii şi operei lui De Sica, ci reuşeşte totodată să puncteze şi trăsăturile caracteristice ale curentului neorealist în general. Se oferă astfel cinefililor din ţara noastră, care au avut prilejul să cunoască în bună parte capodoperele lui De Sica, şi o utilă introducere în estetica celei mai clar conturate şcoli cinematografice din perioada postbelică.

Reluînd cu discernămînt tezele fundamentale ale lui Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, André Bazin şi Guido Aristarco privind neorealismul, Mihail Lupu le cercetează critic prin prisma celor aproape două decenii scurse de la emiterea lor. Astfel reîntîlnim aici teza lui Bazin privind « reportajul reconstituit », ilustrată sugestiv prin « conjugarea la indicativul prezent », specifică pentru filmele tandemului Zavattini-De Sica, analiza « tragismului însingurării », propriu celor mai valoroase realizări ale cineastului, evidenţierea atmosferei de solidaritate umană, a suflului de poezie şi de umor care le caracterizează, cît şi paralela Chaplin-De Sica, datorată iarăşi lui André Bazin.

Fără îndoială, Mihail Lupu a reuşit să condenseze în aceste pagini, în chip general accesibil, esenţa unor probleme teoretice însemnate. Consider însă că lucrării îi lipseşte condimentarea anecdotică, abundentă în literatura despre De Sica, că ea nu are suficient în vedere hazul lui fermecător, specific meridional, fără de care personalitatea pitorească a maestrului napolitan nu poate fi pătrunsă. Se resimte de asemenea neglijarea unor filme din « perioada involutivă » a cineastului, ca de exemplu *Ciociara*, *Sechestraţii din Altona*, *Căsătorie în stil italian*, care — cum remarcă însuşi autorul — « relevă în fiecare caz calităţi demne de consemnat ». Oricum însă, lucrarea meritorie a lui Mihail Lupu se înscrie printre recentele noastre succese editoriale în domeniul cărţii de film.

ERVIN VOICULESCU

CĂLIN CĂLIMAN,

Filmul documentar românesc,

Edit. Meridiane, Bucureşti, 1967, 88 p. + ilustraţii

Prima lucrare dedicată filmului documentar românesc încearcă să definească coordonatele istorice şi estetice ale devenirii unei activităţi cu bogate tradiţii, cu o pondere importantă în existenţa fenomenului cinematografic autohton, cu succese remarcabile şi cu un univers de preocupări deosebit de interesant.

Fără a trece cu vederea bogata informaţie de care dispune autorul (în special în ceea ce priveşte perioada de după 1950), eforturile depuse pentru ordonarea materialului pe idei directoare bine găsite şi potrivit unor lăudabile intenţii de dezbatere aplicată, direct utilă existenţei imediate, actuale a documentarului românesc (o finalitate mai mult gazetărească decît una de cercetare istorico-estetică), trimiterile utile la clasicii genului şi la experienţa cinematografiei mondiale (deşi uneori « hors de propos »), trebuie să consemnăm însă realitatea neîmplinirii scopurilor propuse. Supraaglomerarea de titluri şi nume — implicit neselectivă, neanalitică şi mai ales necritică — ajunge să copleşească totul, nepermiţînd cititorului să desluşească specificul real al perioadelor istorice din evoluţia genului, dezvoltarea acestuia prin depăşirea contradicţiilor — şi în speţă definirea clară a termenilor acestor contradicţii —, delimitarea în timp a preocupărilor şi momentelor cu adevărat remarcabile, coordonatele actuale ale acestui fenomen de artă şi cultură. Lucrarea, desfăşurată pe un spaţiu poate prea amplu faţă de densitatea ei de idei, suferă pe alocuri şi de neglijenţe stilistice. Ca o ultimă observaţie, credem că o filmografie esenţială a documentarului românesc ar fi fost poate mai utilă — şi în orice caz ar fi impus o ţinută mai ştiinţifică — decît o enumerare a distincţiilor obţinute peste hotare de filmele documentare româneşti, într-o listă care amestecă premii de valoare şi distincţii cu totul nesemnificative.

B. T. RÎPEANU

ION CANTACUZINO,

René Clair,

Edit. Meridiane, Bucureşti, 1968, 72 p. + ilustraţii

Propunîndu-şi să definească « dinlăuntru, pornind de la datele fenomenului », creaţia lui René Clair, « teritoriul propriu pe harta cinematografului, climatul său, hotarele sale », Ion Cantacuzino reuşeşte, în puţinele pagini pe care « Biblioteca cinefilului » i le pune la dispoziţie, o contribuţie valoroasă prin acuitatea observaţiei, exprimare sintetică şi stringenţă a argumentării.

O operă amplă desfăşurată pe aproape patru decenii, o exegeză bogată (şi ades contradictorie) care s-a străduit să valorifice creaţia primului cineast membru al Academiei Franceze pot constitui un handicap, un element care să-l copleşească sau să-l deruteze pe cercetătorul care încearcă să formuleze adevăruri noi adresate spectatorului şi cititorului, care astăzi au căpătat o oarecare distanţare faţă de subiectul în discuţie. Cunoscător subtil al acestui material, autorul lucrării de faţă se situează în miezul şi deasupra lui, îşi susţine o construcţie pasionantă, aplicată, a cărei dezvoltare este lesne de urmărit, o construcţie care izbuteşte să desluşească trăsăturile stilistice, textura temelor şi motivelor, evoluţia în timp şi autodefinirea operei clairiene. Pornind de la datele psihologice şi de formaţie psiho-socială ale creatorului, descifîndu-le în substraturile operei, urmărind liber, fără constrîngerea cronologiei sau a relatării de subiect (remarcabil meşteşugul cu care criticul sugerează cititorului un univers cunoscut, care nu se cere niciodată rememorat elementar, ci doar dezvăluit în contextul judecăţilor de valoare şi al argumentaţiei), autorul pune de fapt în lumină elementele de structură ale creaţiei lui Clair. Şi aceasta fără a pierde din vedere legătura intimă cu etapele dezvoltării artistului, cu cadrul mai larg al devenirii artelor şi în special al artei cinematografice în ultima jumătate de secol.

Contrazicînd obişnuinţa descifrării trăsăturilor stilistice după operaţia de periodizare a operei, lucrarea deduce periodizarea din imaginea pe care o impune cititorului analiza stilistică întreprinsă. (Ion Cantacuzino propune o «.epocă a frămîntărilor », de la primul film realizat în 1923, pînă în 1943, cînd Clair dă ultimul său film important în America, şi o « epocă a meditaţiei », al cărei început ar coincide cu revenirea cineastului în Franţa; prima epocă este subdivizată într-o perioadă a « definirii », în care criticul deduce, studiind primele patru filme mute, întreaga tematică clairiană, şi o a doua perioadă, cea a « dezvoltării », în care variaţiile « pe teme date » definesc măiestria creatorului, stilul său.) În final, exprimarea concepţiei de viaţă, a mesajului lui René Clair, de esenţă umanistă, « mărturia pe care o depune opera lui Clair asupra spiritului vremii noastre »... « poem închinat puterii omului pe care societatea potrivnică nu e în stare să-l mecanizeze sau să-l

falsifice, al omului care ştie să se salveze din angrenajul distrugător fiindcă are în el puterea candoarei, a poeziei, a prieteniei şi a iubirii şi fiindcă poate cu aceste arme să înfrîngă orice forme ale răului», se impune pregnant criticului şi totodată şi cititorului.

Pasiunea pentru subiectul abordat, care imprimă lucrării căldura şi fluenţa argumentaţiei, dă impetuozitate stilului, dar totodată îl face pe autor să treacă din fuga unei butade, împrumutate lui Mitry («chiar dacă René Clair nu poate fi martor al faptelor vremii noastre, el e desigur un martor al spiritului lor »), peste contradicţia ce apare între opera din ultima perioadă a creaţiei lui Clair şi exigenţele unei epoci cu care artistul — pe care nu puţini îl califică de academizat — nu se poate acorda.

Lucrarea semnată de Ion Cantacuzino constituie, credem, una dintre acele piese care afirmă gîndirea istorică de critică şi teorie cinematografică românească, originală.

B. T. RIPEANU

C Ă R Ţ I — R E V I S T E

Cartea muzicală întrunește ca ultime publicații: — Constantin Brăiloiu, *Opere I*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967, 453 p. În traducerea și cu prefața Emiliei Comișel, cele șapte studii cuprinse în volum — dintre care unele în versiuni definitivate în ultimii ani ai vieții autorului — ilustrează, pe planul analizei și studiului comparat al folclorului, precum și pe acela al preocupărilor etnomuzicologice, cîmpul vast al investigării, înalta erudiție profesională și eminența dublei capacități de analist și sintetizator a strălucitului muzicolog precursor.

*

— Emanoil Ciomac, *Pagini de critică muzicală, 1915—1938*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967, 383 p., antologie alcătuită de Silviu Gavrilă, cu o prefață de Romeo Alexandrescu, din textele reputatului critic muzical.

*

— Emanoil Ciomac, *Viața și opera lui Richard Wagner*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967, 224 p., reeditare a monografiei cu această temă, apărută în 1934. Lucrarea este îngrijită de Ileana Ciomac-Racoviță.

*

— Emanoil Ciomac, *George Enescu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1968, 218 p. monografie cu un pronunțat caracter memorialistic, elaborată la scurt timp înaintea încetării din viață a autorului (îngrijire de ediție și prefață de Clemansa Firca).

*

— Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București 1967, 318 p. Lucrarea continuă linia prezentării sistematice a unor genuri muzicale, inaugurată de precedentul *Ghid al muzicii de cameră* al autorului.

*

— Emilia Comișel, *Curs de folclor*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967, 470 p. Lucrarea sintetizează și sistematizează o extinsă experiență de cercetător în specialitate, sprijinindu-se și pe o bogată bibliografie.

*

— Tudor Ciortea, *Cvartetele de Beethoven*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1968, 307 p. Prestigioasa lucrare analitică, parcurgînd șirul cronologic complet al cvartetelor clasicului vienez, reprezintă culminația « unor strădanii », cum le înfățișează autorul în introducerea cărții, concretizate inițial în ciclul conferințelor pe această temă, radifuzate în anii 1956—1957. Complexa problematică beneficiază în tratarea de față de dezlegări de o « tehnicitate » pe cît de înaltă și riguroasă, pe atît de iluminată de pasiunea cercetătorului și de intuițiile compozitorului.

*

Şi-au continuat apariţia în 1967 publicaţiile periodice:

— *Studii de muzicologie* vol. III, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1967, 296 p., la care colaborează: Gheorghe Firca, Vasile Herman, Gheorghe Ciobanu, Traian Mîrza, Constantin Bugeanu, P. P. Gogan şi Vasile Mocanu.

*

— *Lucrări de muzicologie* vol. 3, Cluj, 1967, 209 p., la care colaborează: Cornel Ţăranu, Rodica-Oana Pop, Vasile Herman, Ligia Toma-Zoicaş, Ilie Balea, Traian Mîrza, Ileana Szenik, Romeo Ghircoiaşu, Aurel Ivăşcanu, Andrei Benkö, Enea Borza, Dieter Acker, Erwin Junger, George Iarosevici, Petre Lefterescu, Ion Budoiu, Mircea Breazu.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 15 1968

INDEX ALFABETIC

STUDII

		Nr.	Pag.
LUCIA ALEXANDRESCU:	Din activitatea pedagogică a lui D. G. Kiriac	1	
SIMION ALTERESCU:	Davila, mentor al teatrului modern român.		
EMILIA COMIŞEL:	Elemente comune în folclorul muzical al popoarelor sud-est europene. Structura arhitectonică a cîntecului propriu-zis	2	
GHEORGHE FIRCA:	Rezonanţe tîrzii ale artei wagneriene	1	
OLGA FLEGONT:	Tudor Vianu — estetician al teatrului	2	
ALEXANDRU PALEOLOGU	Societatea românească şi teatrul între 1849—1877	1	
MARIUS TEODORESCU:	Relaţia filmului românesc cu celelalte arte	2	
ROBERT WEIMANN:	Shakespeare pe scena contemporană	2	
ELENA ZOTTOVICEANU:	Două decenii de teatru românesc pe scenele bucureştene	1	

MATERIALE DOCUMENTARE

MARGARETA ANDREESCU:	Turneele lui Zaharia Bârsan în Transilvania (1906—1913)	2	
ANCA COSTA-FORU:	Aristide Demetriade. Constanţa Demetriade	2	

NOTE

ION V. BOERIU:	Date noi asupra turneelor teatrale	2	
	Tardini la Braşov	2	
ION CANTACUZINO:	Alte încercări de producţie cinematografică din anii 1912—1913	1	
ANCA COSTA-FORU şi CORNELIA PAPA-COSTEA-DANIELOPOLU:	Teatrul bucureştean — 1857 în memoriile unui contemporan	1	
LELIA ELIAN:	Nicolae Hagiescu. Constantin Radovici	1	
OLGA FLEGONT:	Ioan Poni. Smaranda Merişescu. Gabriela Luchian	1	

GEORGE FRANGA: Precizări cu privire la începutul Teatrului Naţional din Craiova 2
GÜNTHER OTT: Henri Nouveau (1901—1959), muzician, pictor şi scriitor din Braşov 2
EMILIA PAVEL: Măşti animale de Anul Nou în Podişul Moldovei 2
B. T. RÎPEANU: Consideraţii asupra filmului românesc în Transilvania anilor 1912—1914 1
CRONICA 1
CRONICA 2
RECENZII 1
RECENZII 2
CARŢI-REVISTE 1
CĂRŢI-REVISTE 2
Index alfabetic 2

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE și colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea, 1963, 541 p, 8 pl., 57 lei; vol. II, De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea, 1965, 543 p., 9. pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYEN și V. SEBESTYEN, **Arhitectura Renașterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

* * * **Ștefan Popescu — desenator.** Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

* * * **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

* * * **Jean Alexandru Steriadi — desenator.** Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31, p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București**, 1961, 364 p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂȘIANU, **Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, De la începuturi pînă la 1848, 1965, 380 p. + 3 pl. 48 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, 1967, 278 p, + 5 pl., 40 lei.

BARBU BREZEANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE. T.15, NR. 2, P. 91–180 BUCUREȘTI 1968

E R A T A

pag.	*rîndul*	*în loc de:*	*se va citi:*
121	9 de jos	уголословенски	Іугословенски
168	22 de sus	Tîluri	Tîlcuri
168	30 de sus	Institutul de istorie	Institutul de istoria artei

Studii şi cercetări de istoria artei, Seria Teatru, muzică, cinematografie nr. 2/1968

Lei 18.

43886